

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos
das Artes

ALINE DE CASTRO ARAÚJO

**Panorama da coprodução cinematográfica Brasil-Portugal
recente (2005 – 2012)**

Niterói, 2014

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos
das Artes

ALINE DE CASTRO ARAÚJO

**Panorama da coprodução cinematográfica Brasil-Portugal
recente (2005 – 2012)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Estudos Críticos das Artes, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Comunicação, Cinema, Artes, Políticas Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Leandro José Luz Riodades de Mendonça

Niterói, 2014

ALINE DE CASTRO ARAÚJO

**Panorama da coprodução cinematográfica Brasil-Portugal
recente (2005 – 2012)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Estudos Críticos das Artes, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Comunicação,
Cinema, Artes, Políticas Culturais.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. LEANDRO JOSÉ LUZ RIODEADES DE MENDONÇA –
Orientador (UFF)

Prof. Dr. RAFAEL DOS SANTOS (UERJ)

Profa. Dra. AÍDA MARIA BASTOS NEPOMUCENO MARQUES (UFF)

Niterói, 2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de todos, ao Professor Dr. Leandro Mendonça, que me orientou durante o mestrado, fornecendo-me importantes ensinamentos nessa etapa de minha formação.

À minha família, pela educação e assistência de sempre. Especialmente ao meu irmão, Veneziano Araújo, pela colaboração, apoio e disponibilidade em ajudar.

A Daniel Duarte, pelo suporte incondicional, carinho e inspiração.

Aos Professores Dr. Rafael dos Santos e Dr. Jorge Cruz, pelas valiosas considerações em minha banca de qualificação.

Aos colegas mestrandos, professores e funcionários do PPGCA.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida.

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo analisar a coprodução cinematográfica entre Brasil e Portugal no período recente. Metodologicamente, optou-se pelos anos de 2005 a 2012. A importância desse tema é evidenciada pelo fato de que, nesses sete anos, 37 dos 103 filmes em regime de coprodução foram produzidos em parceria Brasil-Portugal. Para isso, esta pesquisa apresenta um breve histórico do Cinema e suas etapas, a definição do conceito de coprodução, e situa historicamente os cinemas brasileiro e português, bem como suas colaborações. Esta dissertação também levanta uma série de dados sobre a coprodução, avaliando políticas públicas, os números de espectadores e prêmios recebidos pelos filmes e uma breve análise do conteúdo apresentado por esses filmes em relação à coprodução.

Palavras-chave: Cinema, Brasil, Portugal, Coprodução.

Abstract

This dissertation aims to analyze the film co-production between Brazil and Portugal in recent years. Methodologically, the period 2005-2012 was chosen. The importance of this theme is evidenced by the fact that during this period, 37 of 103 films in co-production arrangements were made by Brazil-Portugal partnerships. This thesis presents a brief history of cinema, its stages and the definition of coproduction. Furthermore, this research historically situates both Portuguese and Brazilian cinema, beyond their collaborations. This work also raises a series of coproduction data by evaluating public policies, numbers of viewers and awards received by the film and brief analysis of the content presented by these films in relation to the co-production.

Keywords: Brazil, Portugal, Cinema, Co-production.

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Síntese dos Acordos Cinematográficos entre Brasil e Portugal	41
Tabela 2 – Audiência e renda no mercado cinematográfico de 2005 a 2011.....	48
Tabela 3 – Número de lançamentos nacionais em 2011 por gênero dos filmes	50
Tabela 4 – Coproduções Portugal-Brasil de maior audiência em Portugal.	58
Tabela 5 – Coproduções Brasil-Portugal não concluídas (2005-2012)	60
Tabela 6 - Filmes que receberam auxílio financeiro do ICA (2005-2011)	62
Tabela 7 – Maiores audiências no Brasil e público correspondente em Portugal	67
Tabela 8 - Coproduções Brasil-Portugal analisadas (2005-2012).....	70
Tabela 9 - Relação de coproduções Brasil-Portugal listadas pela ANCINE.....	105
Tabela 10 - Coproduções Brasil-Portugal listadas pela ANCINE.	106
Tabela 11 – Espectadores em filmes nacionais em Portugal.....	107
Tabela 12 – Investimentos de Portugal em distribuição.	108
Tabela 13 – Taxas da Condecine para obras não publicitárias.....	109
Tabela 14 – Taxas da Condecine para obras publicitárias.....	110

Lista de Siglas

ANCINE - Agência Nacional do Cinema

APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte

CAACI - Conferência de Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas

CINEPORT - Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa

CNPJ – Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica

CONDECINE - Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional

CPB – Certificado de Produto Brasileiro

CPF – Cadastro de Pessoa Física

CPLP - Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

CRT – Certificado de Registro de Título

FISTEL - Fundo de Fiscalização das Telecomunicações

FNC – Fundo Nacional de Cultura

FSA – Fundo Setorial do Audiovisual

IBERMEDIA - Programa de Desenvolvimento Audiovisual em Apoio à Construção do Espaço Visual Ibero-americano

ICA - Instituto de Cinema e do Audiovisual

IPACA - Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual

LATC - Latin American Training Center

MinC - Ministério da Cultura

OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual

PRODAV - Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro

PRODECINE - Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro

PRÓ-INFRA - Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual

RTP – Rádio e Televisão de Portugal

SADIS – Sistema de Acompanhamento de Distribuição das Salas de Exibição

SECI - Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana

TIM - Televisão Independente de Moçambique

UFF - Universidade Federal Fluminense

UnB - Universidade de Brasília

Sumário

Introdução	12
1. Cinema, coprodução e seu contexto	17
1.1 História do Cinema.....	17
1.2 A produção cinematográfica e suas etapas	21
1.3 O conceito de coprodução cinematográfica	27
1.4 Acordos bilaterais e multilaterais entre Brasil e Portugal	34
Acordo Brasil-Portugal.....	35
Ibermedia.....	37
Acordo da CPLP	38
1.5 Resumo dos Acordos Brasil-Portugal.....	40
2. Cinema brasileiro e português e sua relação.....	43
2.1 Cinema Brasileiro.....	43
2.2 Cinema português.....	51
2.3 Coprodução cinematográfica Brasil-Portugal	55
3. Análise dos Filmes.....	69
3.1 Visão geral das coproduções entre 2005 e 2012	69
<i>A festa da Menina Morta</i>	72
<i>Arte de Roubar</i>	73
<i>Batismo de Sangue</i>	75
<i>Budapeste</i>	76
<i>Capitães da Areia</i>	78
<i>Falsa Loura</i>	80
<i>O Último Voo do Flamingo</i>	81
<i>Tabu</i>	82

<i>Tapete Vermelho</i>	84
3.2 Análise de algumas coproduções selecionadas.....	85
<i>Sonhos e Desejos</i>	86
<i>O Céu de Suely</i>	88
<i>Call Girl</i>	89
<i>José & Pilar</i>	92
3.3 Considerações sobre a Análise dos Filmes	93
Conclusão	96
Bibliografia.....	101
Referências Cinematográficas	104
Anexo 1 - Tabelas	105
Anexo 2 – Questionários enviados.....	111

Introdução

Apesar de a minha formação ser em Comunicação Social com habilitação em Rádio e Televisão, o meu maior interesse sempre foi o Cinema, e o início de minha vida profissional se deu através do trabalho com película. Como produtora, minha atividade sempre acaba por me conduzir ao lado mais prático do cinema, eu sou a pessoa que vai dizer ao diretor que com aquela verba teremos que adaptar a cena ou que, para ajudar a captação de recursos, é importante ter algum ator no filme que seja conhecido da televisão ou de um papel de destaque no cinema.

Sabendo como é trabalhar no Brasil, surge a minha curiosidade em imaginar, em um primeiro momento, como seria trabalhar em outros países? Quais as motivações? As estruturas? Os financiamentos? Seriam muito diferentes dos nossos? O que o público gosta de assistir no cinema?

Ao apresentar o meu projeto de mestrado, que inicialmente era sobre cinema, mas não sobre coprodução, escolhi o orientador pela grande identificação que senti ao ler seu currículo, já que ele também é produtor e possivelmente também teria esse interesse por modos de produção. Conhecendo mais sobre sua área de pesquisa, deparei-me com esse tema, que logo se encaixou com os meus interesses acadêmicos. Após esse contato inicial, minhas questões se tornaram mais abrangentes, demandando um conhecimento maior do que somente o que acontecia em outros países, mas em outros países em conjunto. Como seria trabalhar em coprodução internacional? Os interesses seriam mais culturais e artísticos ou financeiros? Quais os desafios? Quais os incentivos?

Escolhido o tema, comecei a pesquisar quais filmes teriam sido coproduzidos entre Brasil e Portugal e descobri que já havia assistido a alguns, sem, no entanto, observar a questão da coprodução. Interessante citar que, inclusive, eu havia trabalhado no lançamento de um deles, o filme que, durante minha pesquisa, veio a se tornar um exemplo do que é uma coprodução nos diversos níveis: José & Pilar, de Miguel Gonçalves Mendes.

É notável que nas últimas décadas o Brasil vem buscando diversificar sua presença no cenário cinematográfico internacional por meio de coproduções. Ainda que estas ocorram há muitas décadas, elas se tornaram mais frequentes e relevantes após uma série de acordos e da implementação de suas diretrizes e de outras políticas públicas de incentivo. Dentre as parcerias estabelecidas pelo cinema brasileiro, destaca-se a relação com Portugal por ser umas das parcerias mais antigas, por ter o maior número de coproduções e, em menor medida, pelas referências culturais e linguísticas em comum.

Nesse contexto, este trabalho procura avaliar o desenvolvimento das coproduções com Portugal, no período recente. Para fins metodológicos, optou-se por analisar o período de 2005 a 2012, detalhado, na área de coproduções, pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), da Agência Nacional do Cinema (Ancine) do Brasil. Além disso, nos levantamentos do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) de Portugal, o período está bem coberto com quantidade de dados significativos. Serão consideradas as obras entre Brasil e Portugal ou Brasil, Portugal e outros países.

A análise deste trabalho inclui longas-metragens de ficção e documentários realizados entre os anos de 2005 e 2012, período que se tornou especialmente interessante devido ao mercado cinematográfico brasileiro ter conseguido estabilizar a sua produção, reiniciada em 1995, no que ficou conhecido como a Retomada do Cinema Brasileiro¹. Trata-se também de um período em que se buscaram meios de dialogar com o público e que teve o seu auge em 2003, quando o cinema nacional ocupou 22% de participação do mercado².

É possível apontar fatores que ilustram o crescimento da importância da temática de coproduções nos últimos anos. Um deles aponta para o fato de que, em 2013, o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), departamento da Ancine onde os dados do cinema devem ser divulgados para apreciação pública,

¹ A extinção da Embrafilme provocou uma recessão no cinema brasileiro. Com a criação da Secretaria para Desenvolvimento do Audiovisual, em 1992, começou a liberação de recursos para a produção de filmes. Em 1993, entrou em vigor a Lei do Audiovisual (8.685), cujos resultados começaram a ser percebidos em 1995 (NORONHA, 2013).

² De acordo com dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA.

criou uma área específica em seu *site* na Internet sobre esse tema³. Tal iniciativa disponibilizou dados como “quantidade de projetos por ano e participação patrimonial brasileira”, “projetos realizados por ano e países coprodutores”, “listagem dos projetos por ano com renda e público das obras lançadas em salas de cinema” e “listagem dos projetos não concluídos”. De forma similar, foram usados dados da agência reguladora de cinema de Portugal, o Instituto de Cinema e do Audiovisual (ICA), disponíveis para o público, como, por exemplo, as informações sobre a bilheteria dos filmes (*box office*).

Por outro lado, ainda que a produção acadêmica total sobre as coproduções cinematográficas e políticas públicas seja escassa, no período recente, muitos pesquisadores têm voltado sua atenção para o tema, a partir de diversas áreas de conhecimento como: Sociologia, Direito ou Comunicação. Como fruto desses esforços, podem-se citar os trabalhos de Flávia Pereira da Rocha, *Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira 1995-2010* (2012), que organiza um panorama do período focado nas políticas públicas; de Marcelo Gil Ikeda, com *O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa* (2011), que descreve e analisa as políticas públicas no setor cinematográfico brasileiro a partir da década de 1990; e de Carolin Overhoff Ferreira, *Monólogos lusófonos ou diálogos transnacionais - O caso das adaptações luso-brasileiras* (2008), que, em concreto, analisa especificamente a coprodução cinematográfica entre Brasil e Portugal sob o aspecto da representação desses países nas telas, no âmbito sociológico.

Ainda que os filmes coproduzidos entre Brasil e Portugal não apareçam entre os maiores sucessos de bilheteria nacional no Brasil, no período considerado, é importante notar o número expressivo de trabalhos – 37, dos 103 filmes coproduzidos nestes sete anos – e a relevância artística alcançada por alguns, como *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, premiado no Festival de Berlim. Além disso, há casos de obras em que Portugal é o produtor majoritário de relevante sucesso de bilheteria naquele país e casos em que, mesmo não estando entre os maiores

³ A seção intitulada Coproduções Internacionais possui o endereço http://oca.ancine.gov.br/coproducoes_internacionais.htm

sucessos de bilheteria, o filme alcançou um bom número de espectadores, se comparado a outros filmes nacionais, como é o caso de José & Pilar (2011), de Miguel Gonçalves Mendes, no Brasil.

Na análise das coproduções entre Brasil e Portugal, é importante ter em conta que, em geral, a maior parte dos filmes coproduzidos nessa temporada são não comerciais e de pouco acesso aos espectadores brasileiros e portugueses, sendo que alguns sequer foram exibidos nas salas de cinema em geral e ficaram restritos aos festivais. Portanto, outra dimensão importante nesta análise é o que os diretores desses filmes buscam comunicar e de que forma a coprodução tem influência em seu conteúdo. Além disso, mesmo que não seja o foco principal deste trabalho, devido à sua relevância, parece importante investigar a repercussão de incentivos públicos e comerciais e se os efeitos almejados pelas políticas públicas são alcançados.

Este trabalho será composto por quatro capítulos, além desta introdução. No primeiro capítulo, apresenta-se um breve desenvolvimento histórico do cinema e dos modos de produção que estabeleceram o cinema contemporâneo. Outro ponto tratado no capítulo é a definição de coprodução utilizada nesta análise e uma breve contextualização das leis de incentivo e das políticas de fomento para apoio da produção cinematográfica, elementos fundamentais para entender o anseio por uma maior colaboração internacional no âmbito do cinema, reforçando a importância da coprodução entre países.

No segundo capítulo, estabelece-se a relação entre Brasil e Portugal, considerando o contexto cinematográfico dos respectivos países. Nesse sentido, o capítulo situa historicamente o cinema brasileiro e português de forma concisa. Em concreto, são apresentados alguns números para compreender a situação do público e a produção do cinema no Brasil. Posteriormente, analisa-se a relação entre esses dois países, desde aspectos culturais até o âmbito cinematográfico, tendo em conta que ambos têm a característica dos vínculos linguísticos e culturais, pois, para o antropólogo Clifford Geertz:

A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através do sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro setor nada mais é que um setor do segundo (GEERTZ, 1997, p. 165).

Ainda no segundo capítulo, e a despeito do período observado nesta pesquisa - que explora especificamente a coprodução cinematográfica luso-brasileira recente -, avalia-se brevemente os trabalhos desde o filme pioneiro, *Vendaval Maravilhoso*, de Leitão de Barros, no ano de 1949. A produção Brasil-Portugal é bastante numerosa, respondendo por 38% das coproduções brasileiras no período. De todos esses filmes, ressaltam-se apenas aqueles que melhor atingiram o público brasileiro ou os que se destacaram por premiações.

No terceiro capítulo, analisam-se, com maior detalhe, treze obras coproduzidas entre Brasil e Portugal no período escolhido (de 2005 a 2012). Além da análise direta das obras, levantaram-se dados adicionais que permitiram obter mais informações sobre a coprodução, incluindo detalhes da participação de cada país e quais políticas de apoio e financiamento foram adotadas. Em concreto, comentam-se mais detalhadamente quatro obras: *Sonhos e Desejos* (2006), *O Céu de Suely* (2006), *Call Girl* (2007) e *José & Pilar* (2010).

No quarto e último capítulo, são tecidas as conclusões deste trabalho, além de alguns pontos de pesquisa futura que podem ser depreendidos dos resultados da análise sobre a coprodução recente entre Brasil e Portugal.

1. Cinema, coprodução e seu contexto

Este capítulo se propõe a apresentar alguns elementos que permitirão contextualizar a análise do objeto desta dissertação. Em concreto, é brevemente descrita a história do cinema e as etapas envolvidas na produção cinematográfica. Esses elementos gerais facilitam a compreensão do conceito de coprodução e como as mesmas são afetadas pelas políticas de incentivo detalhadas na segunda parte deste capítulo.

1.1 História do Cinema

A história do cinema é amplamente abordada pela literatura, e a fim de estabelecer o pilar do nosso objeto de estudo, interessa a esta pesquisa pontuar o caminho trilhado por essa forma de arte.

O cinematógrafo dos irmãos Louis e Auguste Lumière é considerado o marco inicial do cinema, com a primeira exibição pública em 1895, em Paris. A possibilidade de confeccionar cópias da película e exibir em diversos lugares ao mesmo tempo, sem limitação de espaço ou público, distingue o cinema de outras formas de espetáculo de arte, como o teatro ou um show, por exemplo. Com o cinema, não há limitação de público, o que possibilita sua rápida expansão pelo mundo (BERNARDET, 1980).

Rapidamente a produção cinematográfica europeia se expandiu por outros países. Em 1907, a produtora francesa Pathé, por exemplo, tinha escritórios por toda a Europa, expandindo, em seguida, suas atividades para a Ásia e a América Latina, onde as produções europeias dominavam os cinemas brasileiros. O Velho Continente tinha condições de financiar suas produções e ainda receber o retorno financeiro gerado pela venda dos filmes em seu próprio território. Assim, após lucrar, com relação ao custo inicial, era muito barato vender as cópias para outros países (BERNARDET, 1980).

Os gastos e as perdas econômicas sofridas pela Europa com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) proporcionaram ao cinema norte-americano o

estabelecimento do domínio no mercado cinematográfico, fortalecendo-se mais ainda após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e consolidando a indústria do cinema (BERNARDET, 1980). Devido a esse destaque entre o público desde a época citada, o padrão cinematográfico mais conhecido ainda hoje é o hollywoodiano, com muita força em países como Brasil e Portugal.

Como, inicialmente, o cinema era mudo, alguns cineastas buscavam utilizar outros recursos para comunicar a proposta de seus filmes. A partir de *O nascimento de uma nação* (1916), de D. W. Griffith, ficou evidente que as cenas selecionadas de forma temporal estabelecem uma narrativa específica para o filme e que seus enquadramentos são manipulados pelo diretor ou por membros da equipe.

Já Sergei Eisenstein, cineasta soviético, se opunha a essa narrativa de ficção linear. Nos anos 1920, ele se utilizou da trilha sonora como forma de marcar a linguagem de seus filmes, estabelecendo uma relação importante entre imagem e som, como em *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927). Sergei Eisenstein compara a estrutura do cinema mudo à partitura que rege uma orquestra sinfônica:

Quando passamos desta imagem da partitura orquestral para a da partitura audio-visual, verificamos ser necessário adicionar um novo item às partes instrumentais: este novo item é uma “pauta” de imagens visuais, que se sucedem e que correspondem, de acordo com suas próprias leis, ao movimento da música – e vice-versa (EISENSTEIN, 2002, p. 54).

Os filmes falados fizeram com que a indústria cinematográfica norte-americana triunfasse, gerando sucessos hollywoodianos, entre os anos 1930 e 1940, e lançando grandes estrelas, proposta que baseia este cinema até os dias de hoje.

Seguindo a ordem de destaque desse período, tem-se o cinema francês, representado por Jean Renoir, diretor de *A grande ilusão* (1937) e *A regra do jogo* (1939), entre outros. Nos Estados Unidos, em 1941, Orson Welles lançou *Cidadão Kane*, com suas novas técnicas narrativas e de enquadramentos, filme que, para André Bazin, se insere em um conjunto:

Cidadão Kane se insere num movimento de conjunto, num vasto deslocamento geológico dos fundamentos do cinema, que confirma quase em toda parte, de algum modo, essa revolução da linguagem (BAZIN, 1991, p. 79).

Nesse contexto, houve abertura, a partir de 1945, para o surgimento de alguns movimentos que influenciaram o que é chamado, em um período recente, de cinema de autor, onde o diretor ou roteirista tende a acompanhar todas as etapas de filmagem e o filme deixa de ser uma obra encomendada pela indústria, em alguns casos, inclusive, opondo-se a ela.

Entre esses movimentos está o neorealismo italiano que realizou filmes sobre a situação social, rural e urbana da Itália pós-guerra. Roberto Rossellini é um de seus representantes, com *Roma Cidade Aberta* (1945), filme que influenciou cineastas como Michelangelo Antonioni e Federico Fellini. Para Bernardet, esse movimento influenciou o surgimento de diversos outros:

À medida que os filmes e as idéias neo-realistas vão sendo divulgadas, elas passam a ter enorme influência, atingindo tanto cinematografias fortemente industrializadas como países subdesenvolvidos. (BERNARDET, 1980, p. 95)

No Brasil, nesse mesmo período e sob influência dos movimentos surgidos no mundo, desenvolveu-se o Cinema Novo, caracterizado como um dos mais expressivos do país, obtendo repercussão internacional e sendo referência brasileira até os dias atuais. Face à sua importância, este tópico será mais bem avaliado no próximo capítulo, sobre cinema brasileiro.

A forma que o Cinema Novo utilizava para a produção de seus filmes inicialmente foi pouco aceita pelo público, mas, à medida que a nova linguagem foi se estabelecendo, atingiu a aceitação de parte dele, anos depois se tornando, inclusive, referência, como é o caso do cinema de Glauber Rocha.

O filme segue um roteiro e tem a influência de fatores como direção, cenários, atores e músicas, buscando atingir uma determinada interpretação e a transmissão de um sentimento aos espectadores. Como cita Jacques Aumont (1995), desde os

primórdios os cineastas perceberam a capacidade que essa mídia tem de sensibilizar o espectador.

O cinema colorido surgiu nos anos 1950, apresentando cores não muito naturais, levemente amareladas, frustrando as expectativas de semelhança com a realidade, embora a literatura questionasse a similaridade entre cinema e realidade como forma absoluta de linguagem e não apenas mais uma forma, sendo, inclusive, comparada à pintura e à fotografia.

Tal comparação deveu-se ao fato de o cinema clássico buscar a proximidade com a realidade. A partir do momento em que não há esse compromisso, abre-se a possibilidade de transcender as regras e modelos antes estabelecidos, apoiados na ficção hollywoodiana. Porém, o surgimento dos movimentos artísticos entre os anos 1950 e 1970 influenciaram novos estilos.

Para Georges Sadoul, o advento desses movimentos propiciou, no ano de 1959, a universalização da arte cinematográfica. Mesmo com desigualdades e diferenças de desenvolvimento, foi nesse período que o cinema se tornou um meio de expressão e cultura para todas as nações, do mesmo modo que as outras formas de arte (SADOUL, 1963).

Atualmente, referências do cinema clássico são utilizadas como linguagem em filmes de autor, como é o caso de *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, filme coproduzido entre Brasil e Portugal, todo exibido em preto e branco; e *Sonhos e Desejos* (2006), de Marcelo Santiago, em que as cenas referentes ao passado dos personagens utilizam o mesmo recurso.

Os progressos técnicos proporcionaram as possibilidades de formatos, linguagens e do cinema disponível nas telas na atualidade. Embora alguns processos ainda estejam centralizados, ocorreu uma evolução em relação à democratização e ao acesso a essa arte, não só para produtores como também para espectadores que, atualmente, podem assistir filmes em diversas plataformas de exibição.

1.2 A produção cinematográfica e suas etapas

Para o estudo do cinema, faz-se necessária uma análise de cada uma das suas etapas, desde a concepção inicial até a exibição nas salas de projeção. A natureza do trabalho cinematográfico exige o envolvimento de diversos elementos para a construção de uma obra artística. Isso difere substancialmente de outras expressões artísticas, como a pintura e a escrita, em que, praticamente, está envolvido um único agente.

Para a realização de um filme, é necessário o envolvimento de diferentes profissionais e etapas de produção. Robert Stam cita a presença de cinco canais na linguagem cinematográfica:

A linguagem cinematográfica é o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (STAM, 2003, p. 132).

A realização de um filme depende do trabalho em equipe e suas respectivas atribuições na obra. Através de profissionais, como o diretor, que orienta todos os profissionais da concepção de ideia à finalização do trabalho; o roteirista, que desenvolve a narrativa e os diálogos; o diretor de fotografia, que determina o melhor equipamento e ângulos para a cena; o produtor, que prepara a estrutura para a realização do filme; entre outros profissionais e suas devidas atribuições. Este modelo é conhecido como cinema industrial e está vinculado a grandes empresas e distribuidores (BERNARDET, 1980).

Como observou Antonio Costa, basta se atentar às fichas técnicas de um filme para notar a quantidade de competências envolvidas e as diversas fases do processo de produção (COSTA, 2003). Uma das etapas que envolvem a produção cinematográfica é o planejamento e organização da estrutura que irá gerar a obra. É quando ocorre a busca por incentivos, patrocínios e verbas para a viabilização do projeto, com um argumento ou roteiro estabelecido. O roteiro permite a visualização

da possibilidade de financiamento e a forma de sua viabilização, como alertou Costa (2003).

No cinema com foco comercial, modelo considerado industrial, é preciso que alguém se interesse pela ideia do produtor ou diretor para que se consiga a verba de viabilização do filme. No entanto, com a redução dos custos de produção cinematográfica, essa necessidade de associação a grandes empresas se tornou mais flexível. Em alguns casos, inclusive, o próprio diretor pode ser o agente que busca patrocínios e parcerias, bem como trata da parte burocrática que envolve toda a equipe.

A partir do momento em que o cinema ganhou ares industriais, as relações de trabalho tornaram-se menos pessoais, já que, considerando tal formato, uma empresa atribui a cada técnico a tarefa a ser cumprida para garantir o resultado almejado pelo financiador. Dessa forma, há interferências que ocorrem no roteiro, na direção e na seleção de elenco, por exemplo, tirando o domínio do projeto das mãos de seu autor.

No cinema de autor, o diretor é também produtor ou, ao menos, faz parte desta etapa de trabalho. Como, neste caso, não se tem um filme estabelecido ou pré-absorvido por uma grande produtora ou distribuidora, cabe à equipe inicial buscar formas alternativas de viabilizá-lo. Essa falta de vínculo direto propicia maior liberdade na execução e no resultado da obra.

A rigidez do cinema industrial não abre espaço para a experimentação, sendo assim, desde os anos 1950, grandes empresas produtoras não assumem riscos. Ao contrário, mantêm-se atentas ao mercado para absorver possíveis novidades, produções que, depois de idealizadas num fértil terreno de criatividade e inovação, são assimiladas por grandes distribuidores (BERNARDET, 1980).

A importância dada ao elenco é fator interessante nesse segmento. Um dos elementos que atraíam o público ao cinema era o carisma de atores como Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Marcelo Mastroianni, Catherine Deneuve, Sophia Loren, Marlon Brando, entre outros. O mesmo ocorre atualmente, através de atores como George Clooney, Meryl Streep, Javier Bardem, Gérard Depardieu, Anne Hathaway,

Johnny Depp, Penélope Cruz e Charlize Theron, por exemplo. Como destacou Antonio Costa, essa relação deve ser considerada:

Ainda hoje, embora tenham passado muitas décadas desde o fim da idade de ouro de Hollywood e que a *política de autores* tenha conquistado novos adeptos e se tenham imposto novos estrelismos (dos autores, dos diretores de fotografia ou, como afirmam alguns, dos próprios efeitos especiais), o ator permanece um elemento fundamental (COSTA, 2003, p. 235).

Essa estratégia ainda é muito utilizada, não só pelo cinema norte-americano ou europeu, mas também pelo cinema brasileiro. Nota-se claramente, inclusive, que a maioria das obras apoiadas por incentivos apresenta em seu elenco um ou mais elementos conhecidos do grande público.

É comum que os meios de comunicação tenham interesse em entrevistar atores de sucesso ou fotografá-los em eventos de lançamentos, o que faz da tática descrita acima uma excelente forma de obter mídia espontânea para um filme. Outra possibilidade é gerar produtos que façam alusão ao filme, como estampar a capa de um livro com o elenco ou, ainda, imprimir sua marca em outros itens que se relacionem com o filme, incentivando a venda deste e daqueles.

Tal método pode, inclusive, ser solução para um filme de baixo orçamento ou sem grandes produtores por trás. Prefere-se pagar um salário mais alto para que um ator famoso se integre ao elenco, na tentativa de gerar maior repercussão ao filme, do que pagar para estabelecer estratégias de *marketing* para a etapa de divulgação. Mesmo que não tenha a mesma repercussão, não deixa de ser uma forma de viabilizar certa visibilidade à obra.

No caso das coproduções Brasil-Portugal, há, algumas vezes, filmes que utilizam o expediente de incluir um ou outro ator num elenco cuja maioria pertence a outro país. Como exemplos podem-se citar os filmes majoritariamente brasileiros *Sonhos e Desejos* (2006), de Marcelo Santiago, e *Dores de Amores* (2012), de Raphael Vieira, ambos com participação do ator português Ricardo Pereira.

Outro elemento de especial importância para a compreensão do cinema na atualidade é o papel das distribuidoras. Bernardet (1980) aponta para o fato de que as distribuidoras assumiram especial controle da cadeia de exibição, exercendo mão forte não só sobre a margem de lucros, mas também sobre as atividades de *marketing* e de oferta de filmes para as salas de cinema. De modo especial, nota-se essa dependência na dificuldade de acesso ao mercado global cinematográfico dos filmes locais, como os brasileiros. Para Georges Sadoul, em seus dois volumes sobre a história do cinema mundial, a produção de cinema depende da eficiência da distribuição.

Como última etapa do processo de um filme, a distribuição é a organização para que o filme chegue até o espectador, de diversas formas e em diferentes contextos. Com as leis de incentivo e os incentivos privados, o desafio deixou de ser a produção audiovisual e passou a ser a distribuição dos produtos prontos. Por outro lado, o controle do *marketing* influi diretamente na repercussão dos filmes. As grandes distribuidoras permitem maior divulgação na imprensa e acesso a outros meios de exibição dos filmes como a televisão, por exemplo.

Nesse sentido, possui especial relevância uma mudança regulatória ocorrida com a promulgação da Lei nº 12.485/2011, conhecida como “*Nova Lei da TV Paga*”, que indica que até setembro de 2013 as emissoras classificadas como exibidoras de conteúdo qualificado (filmes, documentários, séries, entre outros) deveriam apresentar, no mínimo, três horas e trinta minutos de conteúdo de produtoras brasileiras, por semana⁴. Principalmente no início da implementação da lei, a determinação gerou uma exibição maior de filmes nacionais na TV. Esse aumento se relacionou diretamente com o fato de as emissoras ainda estarem se preparando para produzir conteúdos nacionais próprios e, como alternativa, buscarem exibir filmes nacionais já disponíveis.

A televisão pode ser, dessa forma, um meio de exibição dos filmes e consequentemente atingir um público mais amplo e mais acostumado com sua

⁴ De acordo com o “Tire suas dúvidas sobre a Lei da TV Paga”, disponível no site da Ancine através do endereço <http://www.ancine.gov.br/faq-lei-da-tv-paga>.

linguagem. Conforme alertou Walter Benjamin (1983), o cinema exige maior nível de atenção do espectador:

De fato, a sucessão de imagens impede qualquer associação no espírito do espectador. Daí é que vem a sua influência traumatizante; como tudo que choca o filme somente pode ser apreendido mediante um esforço maior de atenção (BENJAMIN, 1983B, p. 25).

Segundo Randal Johnson e Robert Stam, no livro *Brazilian Cinema*, mesmo o espaço na televisão é perdido para o filme estrangeiro:

O problema é de caráter econômico, é mais lucrativo para os programadores brasileiros exibirem na televisão filmes e séries em que estrelas norte-americanas falam fluentemente o português do que produzir o mesmo conteúdo e arcar com os custos do mercado interno. Conteúdos norte-americanos são lucrativamente "despejados" no Brasil por preços muito baixos. Filmes estrangeiros, como resultado, literalmente impedem filmes brasileiros de chegarem à televisão (JOHNSON; STAM, 1995, p. 19 – tradução da autora).

Em Portugal, esse quadro é bastante diferente, posto que a RTP - Rádio e Televisão de Portugal - costuma apoiar os filmes nacionais, exibindo-os na emissora estatal, o que gera maior audiência. No entanto, ainda que seja uma informação relevante do ponto de vista da ampliação do acesso aos filmes, esta pesquisa não levará em consideração a audiência dos filmes na televisão, atendo-se à análise do público de cinema.

No caso de Portugal, pelos dados de dispêndio em distribuição do ICA, disponíveis na tabela 12 do anexo I, nota-se o baixo investimento na distribuição, mesmo no caso das obras mais relevantes. Dois exemplos podem ser ilustrativos dessa restrição: o longa-metragem *Terra Sonâmbula* (2009), que recebeu apenas 9.416 euros; e, de modo ainda mais expressivo, o documentário *José & Pilar* (2010), que teve um investimento de apenas 1.660 euros para o lançamento no Brasil, mesmo estando entre as coproduções de maior audiência em ambos os países.

Nesse contexto de dependência das distribuidoras, entende-se porque, após o surgimento de novos meios, mais autores têm procurado divulgar seus filmes e distribuí-los por meios alternativos, especialmente associados à Internet.

A popularização de novas tecnologias gerou a ampliação de meios de exibição de obras cinematográficas, bem como a convergência de tecnologias aproximou suportes antes considerados distintos. Portanto, é comum associar a produção cinematográfica ao conjunto de elementos chamados de produtos audiovisuais. Esse conceito engloba objetos de comunicação artística, cultural, educativa, técnica, informativa e publicitária formados por imagens em movimento acompanhadas de som sincronizado. Portanto, inclui filmes exibidos em cinema, TV, DVD, Internet e telefone móvel, entre outros. Hoje, um filme é lançado com um planejamento de exibição em diversas plataformas e não mais apenas nas salas de cinema.

O ponto fundamental dessa convergência é que, inicialmente, a televisão e o cinema eram classificados como diferentes, principalmente pelo suporte de captação. Considerava-se que produto audiovisual cinematográfico - o filme - era aquele com imagens produzidas a partir de fenômeno fotoquímico, tendo a película como suporte. Em contraposição, o produto audiovisual videográfico - o vídeo - era aquele com imagens produzidas a partir de fenômeno eletromagnético.

Em um período recente, devido ao desenvolvimento da tecnologia digital, houve uma mistura entre as classificações. Tanto na indústria cinematográfica quanto na televisão, processos tradicionais foram sendo substituídos por processos digitais, de forma que, em geral, há mais semelhanças nas tecnologias utilizadas por essas duas indústrias. Dessa forma, atualmente, a literatura, a produção técnica e a legislação consideram o cinema e a televisão inseridos de forma interdisciplinar.

É importante destacar que hoje a concepção de um filme é acompanhada do planejamento para a geração de outros produtos ou outras formas de exibição agregadas. Geralmente, um mesmo filme gera conteúdo para a internet e para a televisão, e não apenas o filme em si, assim como *making ofs* e *teasers*, entre outros.

Observa-se, inclusive, que se tornou comum gerar, junto ao lançamento de um filme, principalmente nos Estados Unidos, jogos eletrônicos. Estes, no Brasil, são considerados oficialmente como produtos audiovisuais, reconhecidos pelo MinC, em 2004, através do então ministro da Cultura, Gilberto Gil⁵.

Apesar de este trabalho ser focado especificamente em cinema, é fundamental considerar sua inserção no contexto de todos os produtos audiovisuais.

1.3 O conceito de coprodução cinematográfica

Através do que foi apresentado anteriormente, pode-se compreender a coprodução internacional como uma parceria de produtoras de dois ou mais países, envolvidas em alguma das etapas citadas ou em todas elas.

Para este trabalho, considera-se coprodução cinematográfica internacional o conceito utilizado por Flavia Pereira da Rocha em sua dissertação de mestrado, *Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)*, apresentada à Universidade Nacional de Brasília – UnB: “*colaboração financeira, criativa ou técnica na realização de filmes entre empresas de dois ou mais países em qualquer das etapas de produção citadas anteriormente*” (ROCHA, 2012).

A forma da palavra coprodução, sem hífen, é utilizada devido ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 2008, que entrou em vigor em 2009 e será a ortografia oficial do Brasil a partir de janeiro de 2016. O citado acordo interessa a esta pesquisa por ter a finalidade de universalizar a língua portuguesa, facilitando o intercâmbio cultural e científico entre os países lusófonos (ROCHA, 2012). Além disso, a grafia da palavra coprodução, sem hífen, é também utilizada atualmente pela Ancine.

Uma das principais causas do crescimento da notoriedade do cinema brasileiro no mercado internacional deve-se às estratégias para ampliar a

⁵ De acordo com a notícia do Jornal Folha de São Paulo disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2011200410.htm>

participação brasileira através de coproduções. Tais incentivos têm atraído a atenção de grandes produtoras no exterior, interessadas em realizar filmes com profissionais renomados e em ascensão.

Um dos pontos importantes do regime de coprodução é que o filme é tratado como obra nacional por todos os países coprodutores, podendo usufruir de políticas locais de apoio à produção e mecanismos de financiamento nos dois ou mais países envolvidos⁶. Essa questão prática é um fator fundamental para apontar o crescimento do número de coproduções internacionais.

Outra questão é que para que uma produtora estrangeira seja autorizada a filmar no Brasil ela deve se associar a uma empresa brasileira, exceto no caso considerado conteúdo jornalístico, como documentário, por exemplo. Sendo assim, caso elas tenham interesse em alguma locação brasileira, precisam iniciar uma colaboração com empresas daqui que venham a se tornar um canal para o estabelecimento de um relacionamento como coprodutor.

Os filmes coproduzidos internacionalmente são considerados nacionais pelos órgãos reguladores dos respectivos países signatários, desde que realizados de acordo com as exigências legais de cada país. É uma forma de levantar recursos – especialmente financeiros – para o desenvolvimento, captação, produção e distribuição da produção nacional, principalmente através dos programas de apoio à cultura (ROCHA, 2012).

Esse regime pode ser realizado entre países com os quais o Brasil tem acordo assinado ou não. No último caso, é necessário que a produção tenha no mínimo dois terços de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de três anos e que o contrato garanta, no mínimo, 40% dos direitos patrimoniais da obra à parte brasileira⁷.

Os acordos podem ser multilaterais, assinados entre blocos de países, ou bilaterais, com o objetivo de criar melhores condições para a colaboração entre os

⁶ De acordo com o site da Ancine no endereço:
<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/coprodu-o-internacional-o-que-e-como-fazer>

⁷ De acordo com a MP-2228-1 item V alíneas “a” e “c” disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm

signatários. No caso do Brasil, primeiramente a obra deve ser reconhecida como brasileira pela ANCINE para depois ser reconhecida como coprodução.

O registro deve ser solicitado à Agência Nacional do Cinema (Ancine), que emite o Certificado de Produto Brasileiro (CPB) para obras audiovisuais não publicitárias brasileiras. O CPB é gratuito e equivale à certidão de nascimento da obra, comprovando sua nacionalidade para efeito de incentivos fiscais, inscrição em mostras, festivais e prêmios e para exportação.

Para solicitar o CPB, é necessário que a pessoa física ou jurídica primeiro se registre junto à Ancine⁸. Para o registro, de acordo com a Instrução Normativa nº 41/2005, devem ser enviados alguns documentos, como se vê a seguir. No caso de pessoa física, cópias do Cadastro de Pessoa Física (CPF), da identidade, da inscrição no INSS e no ISS, quando for o caso; e cópia do comprovante de residência. No caso de pessoa jurídica, cópias do ato constitutivo da empresa e suas alterações, do comprovante de inscrição no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), da Identidade e do CPF do titular e de comprovante de endereço para o local de efetivo funcionamento. O serviço de registro de produtoras é gratuito.

Após o registro da produtora, é preciso cadastrar a obra no sistema Ancine Digital⁹ e, em seguida, solicitar o CPB por meio de requerimento à Ancine. Segundo o anexo I da Instrução Normativa 104/2012, as informações que devem constar, são:

I. Título da obra audiovisual não publicitária;

II. Títulos alternativos;

III. Forma de organização temporal (não seriada, seriada em temporada única, etc.);

IV. Duração;

V. Tipo;

VI. Formato da primeira cópia para comunicação pública;

VII. Segmento de mercado audiovisual pretendido para difusão inicial da obra;

⁸ A Instrução Normativa nº 41/2005 regulamenta o registro obrigatório na Ancine.

⁹ O sistema Ancine Digital funciona como uma central online de cadastros dos procedimentos que são regulados pela Ancine. Endereço eletrônico: sif.ancine.gov.br

VIII. Ano de produção;

IX. Data prevista para primeira comunicação pública (exclusivo para obras realizadas através de transmissão ao vivo);

X. Sinopse/descrição;

XI. Equipe artística e técnica (CPF e nome completo);

XII. Detentor(es) de cotas patrimoniais (CPF ou CNPJ, nome ou razão social/denominação, quantidade percentual de cotas patrimoniais);

XIII. Produtor(es) (CPF ou CNPJ, nome ou razão social/denominação);

XIV. Produtor(es) contratado(s) em regime de prestação de serviço (CPF ou CNPJ, nome ou razão social/denominação), se houver;

XV. Autor(es) do argumento ou assunto literário (CPF e nome completo);

XVI. Diretor(es) da obra (CPF e nome completo);

XVII. Autor(es) de trilha sonora original (CPF e nome completo);

XVIII. Criador(es) do(s) desenho, no caso de obra do tipo animação (CPF e nome completo);

XIX. Endereço de página eletrônica da obra na internet, se houver. (Ancine, 2012).

Ainda segundo o anexo I da Instrução Normativa 104/2012, após o envio das informações, é necessário encaminhar os seguintes documentos:

I. Cópia de contratos relativos à divisão ou transferência de cotas patrimoniais da obra audiovisual, se houver;

II. Cópia do(s) contrato(s) firmado(s) com o(s) diretor(es), autor(es) do argumento literário, autor(es) de trilha sonora original, criador(es) do(s) desenho(s) no caso de obra do tipo animação e roteirista(s);

III. Cópia do Registro Nacional de Estrangeiro (RNE) ou de documento comprobatório do período de residência no Brasil do diretor da obra, se for estrangeiro residente no Brasil há mais de 03 (três) anos, excetuando-se quando o diretor da obra já estiver registrado na ANCINE;

IV. Cópia da obra audiovisual finalizada em DVD, identificada com título, produtor e diretor. (Ancine, 2012).

Para vender os direitos sobre a obra ou para explorá-la comercialmente, é preciso solicitar também o Certificado de Registro de Título (CRT) e recolher a

Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE), paga a cada cinco anos, cujo valor varia de acordo com o mercado a que está destinada a obra. Existem duas tabelas de referência para pagamento da taxa, uma destinada às obras não publicitárias e outra destinada às obras publicitárias.

O valor da taxa é destinado ao Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), vinculado ao Fundo Nacional de Cultura (FNC). O FSA foi criado pela Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, e regulamentado pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. Seus recursos são oriundos da própria atividade econômica, de contribuições recolhidas pelos agentes do mercado, como a taxa CONDECINE e o Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (FISTEL).

Os recursos do FSA são destinados a programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades cinematográficas e audiovisuais em consonância com os programas do governo federal. O objetivo se assemelha ao de outras formas de fomento: aumentar a participação do produto audiovisual brasileiro no mercado nacional e internacional ou, como é citado no site do FSA¹⁰:

Em última análise, traduzir em valor econômico e desenvolvimento social o esforço da sociedade brasileira para se inserir no cenário global do cinema e do audiovisual. (FSA, 2013).

Tais recursos são destinados ao Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV), ao Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (PRODECINE) e ao Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual (PRÓ-INFRA). A título de ilustração, é interessante descrever a finalidade de cada um desses programas que atuam em áreas como financiamento da produção, distribuição e comercialização nacional de obras cinematográficas e de outras obras audiovisuais independentes destinadas a diferentes mercados de exibição, como televisão aberta e fechada e salas de cinema, além de apoio para aquisição de equipamentos e estrutura técnica.

¹⁰ Disponível em <http://fsa.ancine.gov.br/>

Para Marcelo Ikeda, em sua dissertação, *O Modelo das Leis de Incentivo Fiscal e as Políticas Públicas Cinematográficas a partir da Década de Noventa (2011)*, a criação do FSA foi fundamental para tornar a participação do Estado direta nas políticas públicas:

O FSA aponta para uma nova estrutura programática de estímulo ao desenvolvimento do setor audiovisual. Trata-se de um novo mecanismo seletivo, mas, diferentemente do modelo das leis de incentivo, em que a participação do Estado é indireta, por meio de renúncia fiscal, através do FSA, o Estado assume o controle direto das políticas públicas, ao estabelecer linhas de ação e selecionar diretamente os projetos selecionados. (IKEDA, 2011, p. 192).

Em Portugal também é necessário registrar a obra como nacional. De acordo com a Lei n.º 55/2012¹¹, de 6 de setembro, o ICA é atualmente a entidade responsável pelo registro de todas as obras cinematográficas e audiovisuais portuguesas, que pode ser solicitado pelos titulares dos direitos de propriedade intelectual sobre a obra, nos termos do Código dos Direitos de Autor e dos Direitos Conexos ou por representante legal. O registro é necessário para todas as obras produzidas, distribuídas ou exibidas em território nacional, qualquer que seja o seu gênero, formato, suporte ou duração:

- Os factos jurídicos que determinem a constituição, transmissão, oneração, alienação, modificação ou extinção do direito de autor;
- As ações que tenham por fim principal ou acessório a constituição, a reforma, a declaração de nulidade ou a anulação de um registo ou do seu cancelamento;
- As respetivas decisões finais, logo que transitem em julgado (ICA, 2012).

Para solicitar o registro em Portugal, basta baixar o formulário no site do ICA, preencher, enviar uma cópia da obra e documentos comprobatórios em geral, como contratos, declarações e documentos relacionados a direitos patrimoniais, por

¹¹ Disponível em <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2315.pdf>

exemplo. O ICA não possui um sistema digital disponível ao público em seu site como acontece com a agência brasileira.

Da mesma forma que acontece no Brasil, no país lusitano é gratuito o registro da obra, mas é aplicada a taxa de exibição para toda publicidade ou comunicação de natureza comercial que seja veiculada nas salas de cinema, pela televisão ou transmitida pelos operadores de distribuição e pelos operadores de serviços audiovisuais, independentemente do formato (ICA, 2012).

Quando a obra é reconhecida como portuguesa, ela também ganha o título de europeia. De acordo com o item IV, alínea “j” da Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro de 2012, são considerados como obra europeia os filmes contemplados pela seguinte descrição:

A obra coproduzida no âmbito de acordos referentes ao setor audiovisual celebrados entre a União Europeia e países terceiros e que cumpram as condições estabelecidas em cada um desses acordos, desde que não estejam sujeitas a medidas discriminatórias nos países terceiros em questão. (ICA, 2012).

É possível afirmar que o fato de um filme de coprodução se tornar uma obra nacional nos países signatários facilite, no mínimo, sua entrada em diversos mercados, bem como o vínculo a distribuidoras locais, como é o caso da coprodução Brasil-Portugal *O Último Voo do Flamingo* (2010), do diretor João Ribeiro, que foi distribuído aqui pela brasileira Videofilmes, de Walter Salles, e na Espanha, pela Potenza Producciones. No caso das parcerias entre Brasil e Portugal, acredita-se que venha a colaborar com a abertura de portas para o cinema brasileiro na Europa, já que o fato de determinado projeto ser uma coprodução internacional pode atribuir ao filme maior credibilidade para o público, uma vez que se presume que foi acatado por países diversos.

Os filmes coproduzidos através de acordos mediados pela Ancine devem ser realizados por equipe de nacionalidade brasileira ou dos outros países envolvidos. A participação dos países precisa envolver o desenvolvimento, a produção e a

distribuição, entre outros processos que não apenas o financeiro. Para Rocha (2012), o fomento é fundamental para a expansão do mercado nacional:

No Brasil, como em vários países que dependem de incentivo fiscal para realizarem os seus filmes, a coprodução surge como uma oportunidade de fomentar a produção, difundir culturas e ampliar as fronteiras de distribuição. (ROCHA, 2012, p. 32).

Dessa forma, a coprodução se apresenta como um elemento importante para a difusão do cinema nacional em outros países, para a maior credibilidade de projetos no mercado interno e como importante fonte de obtenção de financiamento, como aponta Rocha (2012).

Desde a década de 1980, os organismos reguladores da política audiovisual brasileira vêm criando ações na intenção de inserir o cinema brasileiro no mercado internacional, uma delas é através do apoio às coproduções. Especificamente para este trabalho, consideramos as políticas de fomento regulamentadas pela Ancine, que estão diretamente relacionadas à coprodução cinematográfica entre Brasil e Portugal.

1.4 Acordos bilaterais e multilaterais entre Brasil e Portugal

Uma vez relacionadas as condições de realização de uma parceria internacional, é importante apontar os mecanismos em comum de apoio à coprodução cinematográfica. Nesse caso, aponta-se especificamente para as cooperações entre Brasil e Portugal.

Rocha (2012) indica que a lógica de mercado e as políticas de incentivo nas quais essas obras cinematográficas estão inseridas são importantes para analisar as estratégias de produção e distribuição das coproduções internacionais. Além disso, entender essa dinâmica mostra-se importante também para se criar, avaliar e sugerir

medidas que possibilitem o fortalecimento do setor cinematográfico nacional (ROCHA, 2012).

Acordo Brasil-Portugal

O Acordo de Coprodução Cinematográfica entre os governos dos dois países foi assinado em 03 de fevereiro de 1981. Atualmente, contempla as coproduções luso-brasileiras de longa-metragem, de ficção, documentário ou animação e de produção independente, ou seja, que não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura.

Portanto, esse acordo, assim como os demais que serão analisados adiante, visa promover as produtoras independentes que são, pelo menos teoricamente, as que encontram maior limitação financeira para a realização de seus projetos. Porém, em alguns casos, as empresas ajudadas não necessariamente são pequenas, muitas vezes são vinculadas a grandes produtoras internacionais.

Para assegurar o intuito original dos benefícios, parece interessante verificar o caso de uma legislação mais recente originária na Lei 12.485/2011, conhecida como a “Nova Lei da TV Paga”, que estabelece uma quota de conteúdo nacional para as televisões por assinatura. Essa lei abriu espaço para a veiculação de filmes na TV brasileira, principalmente para as declaradas produtoras independentes que podem gerar a porcentagem exigida de conteúdo de produtora independente para espaço qualificado. Porém, para assegurar a independência da produtora, o responsável pelo projeto precisa assinar um termo de responsabilidade confirmando a isenção de qualquer vínculo da produtora independente com os grandes conglomerados de comunicação.

Ainda que o acordo de coprodução cinematográfica luso-brasileiro tenha se realizado em 1981, apenas em 1994 foi definido um protocolo para a sua operacionalização por meio de um documento da Secretaria para o

Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura (MinC) do Brasil e o Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), assinado na cidade de Gramado. Posteriormente, esse protocolo foi duas vezes alterado, em 24 de abril de 1996, em Lisboa, Portugal, e novamente, em Buenos Aires, em 17 de julho de 2007.

Segundo definido no protocolo, a apresentação da candidatura em Portugal é feita por *e-mail*, de acordo com o estabelecido no Regulamento Relativo aos Programas de Apoio, que envolve o preenchimento dos formulários disponíveis no site do ICA, com os seguintes elementos e informações:

- a) Declaração de intenções do realizador, sobre os aspectos temáticos, narrativos, técnicos e artísticos que entenda relevantes;
- b) - Argumento cinematográfico, no caso das longas metragens de ficção; - Sinopse e tratamento, no caso dos documentários;
 - Guião, acompanhado de sequências de storyboard e memorando descritivo das técnicas a utilizar, no caso da animação;
- c) Registo do argumento;
- d) Prova da titularidade dos Direitos de Autor da obra cinematográfica, prestados nos termos da lei;
- e) - Indicação dos locais de rodagem previstos, no caso das longas metragens de ficção e do documentário.
 - Apresentação gráfica do projecto (personagens e ambientes), no caso da animação;
- f) Indicação da equipa artística especificando a nacionalidade de cada elemento;
- g) Indicação da equipa técnica especificando a nacionalidade de cada elemento;
- h) Contrato(s) de co-produção;
- i) Orçamento e montagem financeira previsional do projecto;
- j) Plano estratégico de exploração e divulgação da obra;
- l) Currículo do realizador;
- m) Currículo do produtor tal como consta do Registo das Empresas Cinematográficas;
- n) Currículo dos co-produtores, não sujeitos a registo (ICA, 2013).

O acordo firmado por meio de protocolo entre representantes dos governos de Brasil e Portugal concede anualmente apoio financeiro para a realização de dois filmes majoritariamente portugueses e de dois filmes majoritariamente brasileiros de longa-metragem, com um investimento equivalente a US\$ 150 mil para cada filme.

Ibermedia

Em 1997, foi criado o Fundo Iberoamericano de Ajuda Ibermedia, mais conhecido apenas por Programa Ibermedia. Esse programa tem como finalidade estimular a promoção e a distribuição de filmes ibero-americanos. Surgiu da necessidade de estimular mecanismos de coprodução de filmes tanto para o cinema quanto para televisão entre os países ibero-americanos. Funciona como um fundo financeiro multilateral de fomento da atividade cinematográfica e faz parte da política audiovisual da Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-americanas (CAACI).

Atualmente é ratificado por dezenove países membros que financiam o programa através de cotas anuais, obedecendo a diferentes percentuais do orçamento da Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana (SECI). São membros: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

As principais finalidades estão relacionadas ao desenvolvimento, coprodução e formação de profissionais dos países membros e voltados para o mercado ibero-americano. Em concreto, no que diz respeito à coprodução, o Programa Ibermedia busca promover a coprodução por meio de assistência técnica e financeira.

O programa foi criado com a intenção de trabalhar para a criação de um espaço audiovisual ibero-americano através de apoios financeiros e concursos abertos a produtores de cinema independente dos países-membros da América Latina, Espanha e Portugal.

O Ibermedia busca promover o cinema na comunidade, contribuir para a realização de projetos audiovisuais, incentivar a integração das empresas produtoras para estabelecer as coproduções e apoiar a formação contínua dos profissionais da produção e gestão empresarial audiovisual através de oficinas, bolsas ou seminários.

Desde 1998, foram lançadas 22 convocatórias que apoiaram 636 projetos de coprodução. No total foram investidos 85 milhões de dólares em cinema ibero-americano¹², investimento que repercute também em visibilidade dos filmes em festivais pelo mundo.

Especificamente para a coprodução, em concreto, o objetivo do programa é promover, por meio de aporte de assistência técnica e financeira, o desenvolvimento de projetos de coprodução apresentados por produtores independentes ibero-americanos, apoiar as empresas de produção ibero-americanas capazes de desenvolver os mencionados projetos, fomentar a sua integração em redes dirigidas a essas coproduções e trabalhar para o aproveitamento do patrimônio audiovisual ibero-americano.

Acordo da CPLP

Outro acordo relevante está sob o amparo da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP, criada em 17 de julho de 1996, por Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe, além do Timor-Leste, que, no ano de 2002, foi acolhido como país integrante. Constituem-se, ainda, como observadores associados, a Guiné Equatorial, as Ilhas Maurícias e o Senegal. A CPLP tem como objetivos gerais a cooperação política, social, cultural e econômica.

¹² Dados disponíveis no site do Programa Ibermedia:
<http://www.programaibermedia.com/pt/el-programa/>
(último acesso em março de 2014)

Partindo dessa estrutura inicial, em 2006 foi assinado o “Acordo de Cooperação entre os Estados-Membros da CPLP no domínio cinematográfico e audiovisual”, que visa defender e preservar a língua portuguesa nos respectivos países signatários e promover sua projeção internacional, reforçando o lugar do cinema e do audiovisual nas culturas dos países signatários e a troca de informações sobre os respectivos setores, entre outros objetivos.

Além disso, o acordo contempla o apoio dos países membros com produção maior aos países membros com produção reduzida, e estabelece o “Fórum das Autoridades Cinematográficas Lusófonas” como a reunião dos membros, ao menos uma vez por ano. Além de estimular o apoio financeiro entre coprodutores membros, o acordo prevê a criação de um fundo de financiamento.

Os países signatários são Angola, Cabo Verde, Brasil, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, Timor-Leste e São Tomé e Príncipe. Ainda que haja no acordo original uma ampla cobertura de temas relativos à coprodução, como financiamento e colaboração, até o momento atual falta o estabelecimento de mecanismos mais práticos e usuais entre os países signatários.

Nesse sentido, é interessante o apontado por Rocha (2012), indicando que na política brasileira voltada para as coproduções há uma tentativa de fortalecer as relações dentro da Comunidade de Língua Portuguesa (CPLP). Porém, a atividade cinematográfica é bastante incipiente na maioria dos países membros onde há pouco investimento. Por isso, a autora aponta que:

Longe de formar um bloco em que houvesse uma vasta troca de experiências e movimentação contínua entre todos os atores da cadeia cinematográfica (...) a trajetória de cooperação construída até então, ainda não conseguiu chegar aos mercados nem mesmo às sete regiões estratégicas, onde a língua portuguesa é instituída como oficial: Ilha da Madeira, Arquipélago dos Açores, Moçambique, Angola, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. (ROCHA, 2012, p. 95).

Assim, os esforços de colaboração cinematográfica dentro da CPLP acabam centrando-se em Brasil e Portugal, onde há maior estrutura para fomentar o

desenvolvimento de produções. Dessa maneira, o acordo pode ser considerado importante do ponto vista político e diplomático porque sinaliza o intuito de reforçar os vínculos entre os países de língua portuguesa, o que é especialmente relevante no âmbito das relações entre Brasil e Portugal no que diz respeito à coprodução cinematográfica.

1.5 Resumo dos Acordos Brasil-Portugal

Como foi possível verificar, há três grandes acordos de cooperação em que Brasil e Portugal são signatários. O Acordo de Coprodução Brasil-Portugal e o Programa Ibermedia se mostram mais importantes por terem mecanismos mais claros e bem estabelecidos de financiamento. Precisamente por esse motivo, também são os mais utilizados.

Todos os acordos possuem em comum o vínculo cultural entre os países como seu principal motivador. Eles buscam reforçar ou transferir para o âmbito cinematográfico as relações culturais entre os países participantes, seja no vínculo profissional, durante a produção do filme, como também no conteúdo a ser apresentado ao espectador. Outra característica comum e relevante é que todos esses acordos são mais voltados para produções independentes.

Uma particularidade interessante do Acordo da CPLP é que há uma grande disparidade entre o tamanho e o grau de desenvolvimento das indústrias cinematográficas de Brasil e Portugal frente aos demais participantes. Por isso, nota-se que Portugal e Brasil atuam como apoiadores dos demais países nos campos técnico e artístico.

Na tabela 1, abaixo, apresenta-se uma síntese dos mecanismos formais de coprodução entre Brasil e Portugal.

Tabela 1 – Síntese dos Acordos Cinematográficos entre Brasil e Portugal

Acordo	Ano	Países signatários	Comentários
Acordo Brasil-Portugal	1981	Brasil, Portugal.	Primeiro acordo formal entre os dois países, definido posteriormente por protocolos adicionais.
Ibermedia	1997	Brasil, Portugal, Argentina, Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela	Inserida no contexto de cooperação internacional de países ibéricos e latino-americanos.
Acordo CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa	2006	Angola, Cabo Verde, Brasil, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, Timor-Leste e São Tomé e Príncipe	Inserida na cooperação entre países de língua portuguesa, mais relevante como apoio por parte de Brasil e Portugal aos demais países.

Ao analisar as relações Brasil-Portugal no contexto da globalização, Fernando de Souza e Marília Sardenberg Gonçalves (2010) afirmam:

Portugal e o Brasil poderão constituir uma ponte essencial para a institucionalização de um diálogo mais aberto e mais fecundo entre a América do Sul e a União Europeia, mas paralelamente, devem aprofundar e consolidar as mais intensas relações econômicas, sociais e culturais que Portugal jamais registrou com qualquer outro país ao longo da sua história (SOUZA *et al.*, 2010, p. 50).

Além disso, outra parceria que fortaleceu os vínculos entre os dois países foi o Tratado de Amizade, Cooperação e Consulta assinado em Porto Seguro, em 22 de abril de 2000, na ocasião das comemorações dos quinhentos anos da chegada dos portugueses ao Brasil. Segundo esse acordo, seriam realizadas reuniões periódicas dos chefes de governo dos dois países.

Esse tratado normatiza o reconhecimento de graus e títulos acadêmicos e de títulos de especialização, trata do estatuto de igualdade política e, o mais relevante para esta pesquisa, incentiva as partes a desenvolverem esquemas de cooperação

em diversos campos, como o econômico, cultural, científico e tecnológico, entre outros. Essa cooperação artística foi assim destacada por Souza (2010):

Não seria ocioso salientar que o relacionamento entre o Brasil e Portugal é de expansão. (...) Esse adensamento se reflete também no crescente intercâmbio artístico-cultural que vem ocorrendo entre as duas margens do Atlântico. Emblemático dessa situação é o fato de que Portugal é passagem obrigatória na agenda de destacados artistas e intelectuais brasileiros (SOUZA, 2010, p. 33).

Apesar de a relação entre Brasil e Portugal no cinema ter se iniciado há muito tempo, essa arte de cada país tem as suas similaridades e diferenças no que diz respeito ao desenvolvimento histórico. É importante analisar de forma sucinta esses contextos, individualmente, para depois analisar a relação em conjunto que leva à parceria cinematográfica entre os dois países e o estabelecimento de um vínculo cultural, financeiro, profissional e artístico.

2. Cinema brasileiro e português e sua relação

Este capítulo busca apresentar a análise da coprodução cinematográfica entre Brasil e Portugal no período recente. Para tanto, as duas primeiras seções trazem um breve histórico do cinema, alguns dados sobre a evolução do público e receita das salas de cinema e os filmes produzidos. Enquanto a primeira seção se dedica a esses tópicos no Brasil, a segunda enfoca Portugal.

Após contextualizar a produção de cada país separadamente, aprofunda-se a análise sobre as coproduções entre os dois países, apresentando seu histórico e retomando alguns elementos de marco legal e políticas públicas já tratados no capítulo precedente. Por fim, analisa-se em maior detalhe a coprodução recente.

2.1 Cinema Brasileiro

A reprodução cinematográfica chegou ao Brasil apenas seis meses após a exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière. No Brasil, o aparelho utilizado foi chamado de omniógrafo, tendo sua primeira exibição em 8 de julho de 1896. Em 1898, o ítalo-brasileiro Affonso Segreto trouxe o primeiro equipamento de filmagem ao país, iniciando o período de conteúdo local nessa arte. Durante anos, o cinema se restringiu a imagens de cerimônias, festivais e eventos em geral (JOHNSON; STAM, 1995, p 19).

Partindo de uma montagem informal, o mercado exibidor de cinema no país só começou a ser dotado de estrutura mais sólida entre 1907 e 1910. A maioria das salas dedicadas à exibição de filmes se localizava no Rio de Janeiro, exibindo filmes da Pathé e de outras distribuidoras francesas. Os primeiros filmes brasileiros de ficção reconstituíam crimes e eram produzidos por proprietários de salas de cinema, como é o caso de *Os Estranguladores* (1906), de Francisco Marzullo, e *O Crime da mala* (1908), de Francisco Serrador. Por volta de 1911, as adaptações das revistas musicais, que eram dubladas ou cantadas, ao vivo, nos cinemas, foram especial

sucesso de público. Para Paulo Emílio Sales Gomes (1996), o período de 1908 a 1911 foi a idade de ouro do cinema brasileiro.

A partir da Primeira Guerra Mundial, o cinema dos EUA passou a assumir preponderância no mercado mundial devido ao enfraquecimento da Europa como produtora e distribuidora de filmes. Francisco Serrador, nesse mesmo período, se consolidou como importante figura no cenário do cinema no Brasil e se tornou distribuidor de filmes estrangeiros, inaugurando a primeira rede de cinemas.

Com o enfraquecimento do cinema nacional, entre 1912 e 1922, “*foram produzidos anualmente apenas cerca de seis filmes de enredo, nem todos com tempo de projeção superior à uma hora*” (GOMES, 1996, p.12). A partir de 1923, o mercado começou a reagir e até 1933 foram realizados cerca de 120 filmes, o dobro de obras cinematográficas da década anterior (GOMES, 1996). De 1929 a 1933, o cinema mudo e o cinema falado coexistiram, e o primeiro filme sonoro brasileiro foi a comédia *Acabaram-se os otários* (1929), de Luiz de Barros.

Os filmes falados de Hollywood tiveram dificuldade de aceitação por parte do público brasileiro devido ao problema da língua, no início dos anos 1930. Tal fenômeno gerou uma oportunidade de destaque aproveitada pelo cinema brasileiro que permitiu um aumento na produção nacional. Nesse cenário, Humberto Mauro se sobressaiu como um grande diretor de cinema do país, com os filmes *Ganga Bruta* (1933) e *Favela dos Meus Amores* (1935). Porém, esse período foi relativamente curto e logo o público brasileiro se acostumou às legendas, o que permitiu um predomínio de filmes norte-americanos exibidos no país. Assim, no ano de 1934, não foi produzido nenhum longa-metragem no Brasil (GOMES, 1996).

Influenciado pelos moldes do cinema norte-americano, Franco Zampari se associou a banqueiros no final dos anos 1940 e fundou uma grande produtora chamada Vera Cruz. Durante esse período, profissionais estrangeiros chegaram ao país para trabalhar em associação com essa produtora. A Vera Cruz é conhecida até os dias atuais, principalmente pelos sucessos de Mazaroppi. Além disso, também produziu *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, primeiro sucesso internacional brasileiro e que teve seus direitos vendidos para a Columbia Pictures. Apesar da grande produção de filmes e a referida qualidade, esses estúdios foram à falência, em grande parte devido às dificuldades com a distribuição de suas obras.

No início dos anos 1950, influenciados pelos movimentos que surgiram em todo o mundo, como o Neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, surgiu no Rio um grupo envolvido com cinema, instigado a questionar os produtores nacionais que buscavam seguir o modelo hollywoodiano. Nesse contexto, diretores começaram a fazer filmes com temáticas mais brasileiras e de baixo orçamento, inicialmente com *Agulha no Palheiro* (1953), de Alex Vianny, e *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, marcando o início do Cinema Novo.

A primeira fase do Cinema Novo, com sua proposta político-social, deu destaque ao sertão através de obras como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, que entrava em choque com o cinema estrangeiro.

A segunda fase do Cinema Novo foi motivada pelo golpe militar de 1964, e os cineastas continuaram a questionar o futuro e a luta de classes. Assim, lançaram-se filmes como *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl.

O Cinema Novo é considerado um dos mais expressivos movimentos do cinema brasileiro, respeitado internacionalmente, o que fez com que Bernardet destacasse a importância desse reconhecimento que beneficiou, inclusive, a repercussão interna:

Esse trabalho internacional do Cinema Novo foi importante para sua receptividade interna. A elite, por ser dependente dos centros culturais dos países industrializados, hesitava em aceitar o Cinema Novo. A repercussão internacional dos filmes deu-lhe uma certa segurança. Se a Europa elogiava, é que algo de elogiável devia haver (BERNARDET, 1980, p. 102).

Um grupo de cineastas respondeu à situação política do país quando surgiu o Cinema Marginal ou "udigrúdi"¹³. Os cineastas marginais rejeitaram a fórmula clássica de narrativa e estética e encontraram sua referência no cinema experimental. Os diretores que se destacaram nesse movimento foram Rogério

¹³ Expressão originada do "underground" norte-americano dos anos 60, referente à contracultura dos EUA.

Sganzerla, com *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), e Júlio Bressane, com *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), ambos filmes de baixo custo.

Com a criação da Empresa Brasileira de Filmes - Embrafilme, durante a ditadura militar (1969), o Estado passa a financiar a produção, parte do lucro das distribuidoras de filmes estrangeiros no Brasil é taxado e os fundos obtidos por esse mecanismo, utilizados para produzir filmes nacionais. Percebe-se, portanto, um primeiro apoio institucional para a produção cinematográfica brasileira, porém o sistema incipiente ainda possui muitas falhas, especialmente porque a seleção dos filmes beneficiados pelo apoio estatal é feita de modo centralizado e pouco transparente.

Na década de 1970 surgiu a Pornochanchada. Com uma produção bem numerosa e comercial, obteve êxito com o público. *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, teve grande público e se destacou, inclusive, entre o público dos filmes estrangeiros no Brasil. *A Dama do Lotação* (1978), de Neville d'Almeida; *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1977), de Hector Babenco, e *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues também se destacaram como sucesso entre o público.

Em outubro de 1982, a crise econômica do país piorou, refletindo-se em queda de público no cinema pelo relativo encarecimento desse meio de entretenimento que, por sua vez, advinha da dificuldade de financiar a produção de filmes. Os exibidores, assessorados pelos distribuidores estrangeiros, começaram uma batalha judicial contra a lei da obrigatoriedade e muitas salas simplesmente pararam de apresentar filmes brasileiros.

Em 1990, a Embrafilme foi extinta pelo então presidente da república, Fernando Collor de Melo, e dois anos depois foi criada a Secretaria para Desenvolvimento do Audiovisual. Em 1993, começou a elaboração da Lei do Audiovisual, durante o governo de Itamar Franco, entrando em vigor no governo de Fernando Henrique Cardoso (NORONHA, 2013).

Há imensa dificuldade em encontrar dados sobre coprodução da época da Embrafilme. A partir da retomada do cinema brasileiro, é possível lidar com dados mais confiáveis sobre o mercado cinematográfico.

Após as dificuldades enfrentadas pelo mercado cinematográfico brasileiro no governo Collor, a partir de 1994 iniciou-se o restabelecimento do cinema no país, com o lançamento dos filmes *Carlota Joaquina – A Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, e *Terra Estrangeira* (1995), de Walter Salles, seguidos pelo período da pós-retomada, que tem como marco, entre outros, o filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles.

Mesmo com a retomada do cinema brasileiro a partir de 1995, o domínio de exibição de filmes norte-americanos continuou prevalecendo, de acordo com os dados do Sistema de Acompanhamento de Distribuição das Salas de Exibição – SADIS, referentes ao ano de 2011.

Filmes nacionais distribuídos pela Globo Filmes, com referências que se aproximam ao que é exibido na programação da televisão, atingem destaque entre o público brasileiro, como alguns lançamentos que dialogam diretamente com fórmulas de sucesso consagradas na televisão aberta. Para Theodor Adorno (1978), “o consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto.” (ADORNO, 1994, p; 93).

Historicamente, o público brasileiro se interessa por filmes estrangeiros, responsáveis por mais de 80% dos ingressos, como é possível avaliar pela quantidade de espectadores publicada pelo SADIS. O resumo dessas informações, referente ao período entre 2005 e 2011, se encontra na tabela abaixo.

Tabela 2. Audiência e renda no mercado cinematográfico de 2005 a 2011.

	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	% 2005/ 2011
Ingressos Totais	89.761.095	90.283.635	89.319.290	89.960.164	112.683.201	134.836.600	143.886.208	60,30%
Renda Total (R\$)	644.145.666	694.965.217	712.623.707	729.522.782	969.782.850	1.260.372.943	1.437.801.236	123,21%
Ingressos Filmes Brasileiros	10.744.280	9.932.474	10.310.965	9.143.052	16.092.300	25.687.247	17.869.385	66,32%
Renda Filmes Brasileiros (R\$)	73.854.761	73.725.826	79.095.892	70.244.803	131.935.388	225.957.181	163.270.076	121,07%
Ingressos Filmes Estrangeiros	79.016.815	80.351.161	79.005.325	80.817.112	96.590.901	109.149.353	126.016.823	59,48%
Renda Filmes Estrangeiros (R\$)	570.290.905	621.239.391	633.527.815	659.277.979	837.847.462	1.034.415.762	1.274.531.160	123,49%
PMI	7,18	7,70	7,98	8,11	8,61	9,35	9,99	39,25%
Participação de Filmes Brasileiros	11,97%	11,00%	11,54%	10,16%	14,28%	19,05%	12,42%	3,75%
 Lançamentos Brasileiros	51	73	82	79	82	75	99	94,12%
 Lançamentos Estrangeiros	227	264	254	244	235	228	240	5,73%

Fonte: SADIS

Do ponto de vista do total de espectadores, houve um expressivo aumento no número de ingresso total nas salas de cinemas brasileiras, que vai de quase noventa milhões de ingressos, em 2005, para aproximadamente 145 milhões, em 2011, representando um aumento próximo a 60%. Analisando apenas os filmes brasileiros, é possível verificar que houve um crescimento similar a todo o mercado, da ordem de 66%. Nesse período, a quantidade de espectadores de filmes nacionais passou de cerca de 11 milhões para 18 milhões por ano.

Ao mesmo tempo, no que se refere a obras produzidas, houve um aumento ainda maior na produção de filmes brasileiros. Nesse período, a produção quase dobrou, indo de 51 filmes lançados em 2005 para 99, em 2011. No entanto, esse aumento não alterou a participação dos filmes brasileiros na audiência total das salas de cinema, que sempre oscilou entre 10 e 20% do público dos filmes.

Ainda segundo a Ancine, no ano de 2011 apenas três filmes nacionais figuraram entre os vinte de maior público: *De Pernas pro Ar*, *Cilada.com* e *Bruna Surfistinha*. Ainda que a audiência seja pequena em comparação com o filme mais visto no ano (*A Saga Crepúsculo: Amanhecer – parte 1*, com mais de sete milhões de espectadores), esses filmes atingiram relativo sucesso de público, com cerca de três milhões de ingressos para os dois primeiros, e dois milhões para *Bruna Surfistinha*.

Tabela 3 – Número de lançamentos nacionais em 2011 por gênero dos filmes

Gênero	Títulos	% Títulos	Público	% Público	Público/Título
Animação	1	1,00%	100.982	0,60%	100.982
Documentário	40	40,40%	273.314	1,60%	6.833
Ficção	57	57,60%	16.868.270	97,70%	295.935
Outros	1	1,00%	21.842	0,10%	21.842
Total	99	100,00%	17.264.408	100,00%	174.388

Fonte: SADIS.

Em 2011, foram lançados 99 filmes brasileiros. Na sua divisão por gênero há um predomínio de títulos de documentários (40 filmes) e ficção (57 filmes), como pode ser visto na tabela acima. Porém, em termos de audiência, apenas os títulos de ficção foram responsáveis por mais de 97% dos mais de 17 milhões de ingressos das salas de cinema. Nesse contexto, é possível reparar certa concentração de público nas produções nacionais de ficção, uma vez que os três filmes mais assistidos nas salas de cinema, no ano, foram responsáveis por mais de oito milhões de espectadores, ou seja, mais de 40% da audiência total.

Portanto, em sua história centenária, o cinema brasileiro produziu obras expressivas e importantes, tanto do ponto de vista de público como de crítica. Além disso, em grande parte desse período, os filmes brasileiros sempre conviveram com a supremacia expressiva de filmes estrangeiros. Após especiais dificuldades nos anos 1980, o cinema nacional apresentou um importante crescimento em número de produções, que ficou conhecido como retomada do cinema brasileiro. Desse período, nota-se especial esforço em contar com políticas públicas de apoio e um aumento no número total de espectadores de filmes brasileiros. No entanto, esse crescimento não foi superior à média dos filmes estrangeiros a ponto de permitir que os filmes nacionais assumissem uma maior fatia no mercado nacional.

2.2 Cinema português

Para contextualizar a análise que será feita sobre os filmes coproduzidos entre Brasil e Portugal, faz-se necessário desenvolver um breve histórico da produção cinematográfica portuguesa. Tal medida permitirá que, entendendo as características de cada país, seja possível avaliar, com maior clareza, as influências de cada tipo de produção no filme resultante da coprodução.

De acordo com Alves Costa, em seu livro "*Breve História do Cinema Português (1896-1962)*", foi em 12 de novembro de 1896 que o comerciante Aurélio da Paz dos Reis apresentou os primeiros filmes portugueses. Pouco se sabe a respeito do aparelho utilizado, que passou a ser conhecido como kinetógrafo português. Nada resta dessa filmografia, o que torna ainda mais difícil saber mais sobre o período.

Tendo pouco retorno em Portugal com seu kinetógrafo português, em 8 de dezembro de 1896 partiu para o Rio de Janeiro em busca de melhores lucros, mas também não obteve resultados e logo retornou a seu país de origem. O cinema português não evoluiu nos anos próximos, tornando-se um negócio interessante apenas anos depois (COSTA, 1978).

Entre 1904 e 1910, os chamados animatógrafos funcionavam bem com a exibição de filmes estrangeiros, muito já se produzia em outros países, e apenas em 1918 foi criada a Invicta Film, uma tentativa de instalar uma indústria cinematográfica portuguesa.

Em 1917, devido à guerra, foi instituída a censura aos filmes exibidos no país, culminando em prisões de responsáveis pela exibição do filme de guerra norte-americano *Civilização* (1915), de Thomas Ince. O cinema português, entre 1917 e 1924, foi produzido por estrangeiros e tinha conteúdo relacionado, em sua maioria, à situação de guerra.

A Invicta Film, com o documentário-reportagem de um naufrágio ocorrido em 1913, vendeu para o exterior 108 cópias, um expressivo sucesso para esse esforço inicial. Naquele momento, a Invicta estabeleceu os contatos com a Pathé e a Gaumont, empresas de origem francesa. Por volta de 1917, Nunes Matos, então proprietário da produtora que se tornaria a Invicta Film, planejou a construção de um complexo cinematográfico com a participação financeira de banqueiros. Conseguiu também o suporte da Pathé, trazendo profissionais estrangeiros qualificados para o segmento. Uma das estratégias da empresa estabelecida, para ter êxito comercial, era produzir adaptações literárias nacionais, como ocorreu em *Frei Bonifácio* (1918) e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1921), ambos de Georges Pallu (COSTA, 1978).

Com a concorrência de filmes estrangeiros, a Invicta Films foi fechada em 1931. Costa (1978) acredita que um dos motivos desse encerramento foi o fato de a empresa ter dado especial atenção à fase de produção, mas ter subestimado o papel da distribuição de seus filmes, para seu sucesso. De acordo com o autor, a distribuição poderia ter sido mais bem explorada, o que evitaria o fracasso dessa primeira iniciativa de relevância do cinema português.

Além disso, Costa destaca que o governo se isentou de qualquer atitude em relação ao destaque dos filmes estrangeiros:

Tardiamente e com uma curtíssima visão das coisas, a primeira proteção que o Estado concede ao cinema português vem no decreto de 6 de Maio de 1927: a obrigação de incluir em todos os espetáculos cinematográficos um documentário português com a metragem mínima de 100 metros (COSTA, 1978, p.36).

Em 1924, houve um período de dificuldades financeiras e uma redução da equipe técnica estrangeira, ponto forte no cinema português nas produções precedentes. A expectativa do restabelecimento do cinema português surgiu na figura do diretor Leitão de Barros, em filmes como *Nazaré*, *Praia de Pescadores* e *Lisboa - Crónica Anedótica de uma Capital*, ambos de 1930, e em seguida, de outros realizadores sem padrão cinematográfico, cada um com suas influências e formas de fazer cinema, inclusive, Manoel de Oliveira. Dessa esperança do ressurgimento do cinema português, destacam-se os atores António Silva, Vasco Santana e Beatriz Costa.

Em 1937 foi lançado o primeiro filme político português, *Revolução de Maio*, de Lopes Ribeiro, importante realizador que permearia o cinema português durante os próximos trinta anos, fosse como diretor, como crítico ou exercendo outras atividades acerca do cinema.

Em 1948, a Lei nº 2027¹⁴, que teoricamente protegeria o cinema português, na verdade acabou por aumentar o seu controle por parte do governo. Os poucos selecionados pelo Estado receberam seus incentivos e a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais por uma semana, a cada cinco semanas de exibição de filme estrangeiro, o que não se tornou realidade (COSTA, 1978).

Nesse mesmo ano, iniciaram-se os cineclubes¹⁵, movimento de grande valor para chamar a atenção do público à arte cinematográfica. No meio dos anos 1950, já eram mais de trinta cineclubes espalhados por Portugal, obrigando, inclusive, as

¹⁴ De acordo com Costa, "diz assim o seu art. 1: A fim de proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional e tendo em atenção a sua função social e educativa, assim como os seus aspectos artístico e cultural é criado o Fundo do cinema Nacional." (COSTA, 1978, p. 87)

¹⁵ Grupos reunidos para discussão e exibição de filmes e da arte do cinema.

distribuidoras a exibirem filmes menos comerciais. A respeito da importância dos cineclubes, Costa afirma:

Os cineclubes eram também focos de resistência contra uma política de neutralização, desinformação, embrutecimento, despolitização, em que o regime se empenhava para que tudo, tranquila e conformadamente, fosse aceito segundo as determinações férreas de um homem só (COSTA, 1978, P. 91).

A Rádio e Televisão de Portugal (RTP) foi criada em 1955, o que veio colaborar com a divulgação de filmes. Na década de 1960, os cineastas portugueses foram influenciados pelo realismo italiano e pela vanguarda francesa, gerando o Novo Cinema. Em 1969, foi criado o Centro Português de Cinema, produzindo significativa quantidade de filmes da nova geração que começou a ser revelada pelos cineclubes.

Dessa geração, nos anos 1970, seguiram o Novo Cinema cineastas como António de Macedo, com *Nojo aos Cães* (1970), filme proibido pela censura da ditadura portuguesa, e Fernando Lopes, com *Uma Abelha na Chuva* (1971). Em 1973, António de Macedo apresentou o filme *A Promessa* no Festival de Cannes, gerando visibilidade para o Movimento Novo Cinema.

Após a Revolução dos Cravos¹⁶, o cinema português apresentou um bom volume de produções e diversidade de formas artísticas e de conteúdo. Como, por exemplo, o filme *Verde por Fora, Vermelho por Dentro* (1980), de Ricardo Costa.

Em 2012, houve um corte total aos incentivos à produção cinematográfica portuguesa, levando seus diretores, produtores e realizadores a lançarem o manifesto “Cinema português bloqueado!”. Porém, apesar do corte, 2012 foi um ano com um volume interessante de premiações e de espectadores para o cinema lusitano.

¹⁶ Movimento que depôs o regime ditatorial em Portugal no ano de 1974.

2.3 Coprodução cinematográfica Brasil-Portugal

As relações entre Brasil e Portugal têm a particularidade dos vínculos linguísticos, culturais e alguns aspectos históricos comuns. O contexto histórico contribui para a afinidade cinematográfica com Portugal, país com quem o Brasil concluiu o maior número de filmes realizados em coprodução, entre 2005 e 2012: 37 obras cinematográficas foram registradas no período, como pode ser visto na Tabela 10 do anexo I.

A maior quantidade de coproduções reconhecidas pela Ancine são entre Brasil e Portugal, o que traduz a importância que tal relacionamento detém. Nota-se também uma tentativa de, usufruindo da produção cinematográfica já estabelecida nesses dois países, fortalecer as relações dentro da Comunidade de Língua Portuguesa (CPLP). Mas a trajetória de cooperação ainda não conseguiu se estabelecer nos mercados luso-brasileiros e, por esse motivo, não consegue atingir, de forma efetiva, outras regiões estratégicas onde a língua portuguesa é instituída como oficial.

O primeiro longa-metragem em coprodução entre Brasil e Portugal foi *Vendaval Maravilhoso* (1949), de José Leitão de Barros, uma adaptação cinematográfica do livro *ABC de Castro Alves*, de Jorge Amado (COSTA, 1978, p.94). O negativo de som do filme foi perdido em um incêndio, e embora, em 1982, a Cinemateca Brasileira tenha recuperado o negativo de imagem quase na íntegra, pouco se conseguiu em relação ao áudio. Outro restauro dessa obra foi feito em 2003, e a nova cópia mede mais 185m que a preservação de 1982, reconstituindo quase todo o som de *Vendaval Maravilhoso* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2013).

Entre os trabalhos que analisam a ligação entre os dois países, destaca-se o de Rocha (2012), em que ressalta as relações de produção, distribuição e consumo. Nessa análise, a autora destaca Portugal como o principal parceiro do Brasil no campo cinematográfico, mostrando que as coproduções entre os dois países foram as mais numerosas entre 1995 e 2010, período em que foram registradas 45 obras compartilhadas entre eles. Como parâmetro de comparação, a autora destaca que o

segundo e o terceiro países em quantidade de parcerias são Chile e Argentina, com apenas quinze e nove obras respectivamente (ROCHA, 2012).

Visando obter uma visão mais detalhada sobre a relação Brasil-Portugal na realização de obras cinematográficas em regime de coprodução, Rocha (2012) buscou analisar uma experiência específica, no caso, entrevistando o coprodutor do lado brasileiro, Bruno Stroppiana, e outros especialistas. Bruno Stroppiana é um profissional do cinema, de origem italiana, que está no Brasil desde a década de 1970 e assinou a coprodução minoritária brasileira *Call Girl*, financiada pelo acordo de coprodução Brasil-Portugal.

A autora parte do pressuposto de que o idioma era a principal razão para Portugal ser, quantitativamente, o maior parceiro brasileiro em coproduções. Segundo ela:

A facilidade do idioma não estaria implicada apenas na narrativa da obra cinematográfica, mas também nas negociações para fechamento dos contratos, já que se fala que uma das grandes dificuldades para o estabelecimento de uma cultura do modelo de coprodução no Brasil é a falta de um segundo idioma, principalmente o Inglês, por parte de muitos produtores brasileiros, para um mínimo de capacidade interlocutória ao buscarem parceiros em outros países (ROCHA, 2012, p. 71).

Nesse sentido, Brasil e Portugal não sofreriam com a barreira linguística porque a comunicação, tanto entre os profissionais como entre obra e público, se dá na língua materna. No entanto, para Rocha (2012), a língua portuguesa tem sido importante apenas no campo político, de relações internacionais entre os governos. E seria por causa dela que os governos se unem para incentivar os interesses comerciais da atividade cinematográfica entre os dois países.

Além disso, Rocha (2012) defende que a comunicação entre os profissionais dos países em questão é um elemento facilitador para etapas como o fechamento de contratos. Porém, a similaridade da língua portuguesa não facilita a aceitação da obra coproduzida no público do país parceiro, devido à variedade de sotaques e às diferentes expressões culturais. Isso ocorre, segundo a autora, principalmente do

lado brasileiro, exigindo a legenda dos filmes, do mesmo modo como se legenda um filme brasileiro exibido em qualquer outro país. Ainda que o processo de legenda não gere impactos nos custos do orçamento, reflete uma peculiaridade se transformada em um limitador na tentativa de aproximação entre os dois mercados.

Apoiando-se no afirmado por Bruno Stroppiana, Rocha (2012) sugere que a diferença de línguas gera dificuldades para coproduções de países de outras línguas com o Brasil, pois, no fim, a parte brasileira terá de fazer um filme em português. Isso se deve à obrigatoriedade prevista nas leis brasileiras de incentivo, mesmo quando se é parte minoritária numa produção.

Sendo assim, na visão de Rocha (2012), o que mais tem contribuído para Portugal ser o maior parceiro do Brasil em coproduções

Não é a comodidade da língua portuguesa, mas sim, oriundos da relação geopolítica histórica com Portugal, os editais de fomento lançados anualmente pelo governo brasileiro através dos quais assegura à empresa produtora brasileira, detentora minoritária dos direitos patrimoniais da obra, o apoio financeiro a projetos audiovisuais cinematográficos de longa-metragem, nos gêneros ficção, documentário ou animação, em regime de coprodução luso-brasileira, oferecendo US\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil dólares norte-americanos) para cada projeto selecionado (ROCHA, 2012, p. 97).

Já em Portugal, segundo Sousa (2009), a política nacional não opta pela via de atribuição de benefícios fiscais, mas oferece um sistema de apoio financeiro direto a fundo perdido, aos produtores independentes e à coprodução minoritária portuguesa.

Para avaliar a relevância em Portugal das coproduções cinematográficas com o Brasil, apresenta-se na tabela abaixo a lista das que obtiveram maior número de espectadores em salas de cinema no período recente.

Tabela 4 – Coproduções Portugal-Brasil de maior audiência em Portugal.

No*	Título	Gênero	Diretor	Receita	Espectadores	Sessões
1	Call Girl	Ficção	António-Pedro Vasconcelos	€ 1.034.687	232.581	7.138
2	O Mistério da Estrada de Sintra	Ficção	Jorge Paixão da Costa	€ 123.377	29.406	2.305
3	Arte de Roubar	Ficção	Leonel Vieira	€ 126.644	29.361	2.729
4	Um Tiro no Escuro	Ficção	Leonel Vieira	€ 120.967	28.571	2.155
5	Dot.com	Ficção	Luís Galvão Teles	€ 96.593	28.166	1.885
6	José & Pilar	Doc.	Miguel Mendes Gonçalves	€ 97.580	26.978	1.081
7	Tabu	Ficção	Miguel Gomes	€ 115.740	23.418	1.238

*Classificação entre os filmes portugueses mais vistos entre 2004 e 2012. – Fonte: ICA.

Um fato que merece destaque no que diz respeito à coprodução luso-brasileira é a relevância desses trabalhos em termos de audiência em Portugal. Pelos dados da ICA, apresentados na tabela acima, nota-se que sete dos quarenta filmes de maior audiência entre os anos de 2004 e 2012 são coproduções com o Brasil. Entre eles, destaca-se *Call Girl*, que apesar de ter sido exibido comercialmente no Brasil é o sexto filme nacional mais visto em Portugal, com mais de duzentos mil espectadores e receita superior a um milhão de euros.

Dos sete filmes listados, segundo os dados da ANCINE, apenas três haviam sido apresentados em sessões no Brasil. Entre eles, destaca-se o documentário *José & Pilar*, que teve no país 22.629 espectadores, quase a mesma audiência que em Portugal. Por outro lado, o filme *Tabu*, lançado em Portugal em 2012, só estreou nos cinemas brasileiros em 2013 e ainda não possui dados consolidados.

Outro fator interessante é que se trata de um número expressivo de filmes com destaque, se levar-se em conta que 37 coproduções luso-brasileiras foram realizadas entre 2005 e 2012.

Por outro lado, é possível notar que todos esses filmes são de participação patrimonial minoritária brasileira, o que pode explicar, em boa medida, que tenham tido grande expressão em Portugal e pequena no Brasil.

Outra característica que se depreende da análise das parcerias entre Brasil e Portugal é que muitos dos projetos que se iniciam não são concluídos, como se pode verificar na tabela 5, abaixo.

Tabela 5 – Coproduções Brasil-Portugal não concluídas (2005-2012)

Nome do Projeto	Diretor	Gênero	Países Coprodutores	Sit Patrim Brasileira
A Montanha	Vicente Ferraz	Ficção	Itália / Portugal	Majoritário
Carisma Imbecil	Sergio Bianchi	Ficção	Portugal	Majoritário
Entre a Dor e o Nada	Alberto Graça	Ficção	Espanha / Portugal	Majoritário
Estive em Lisboa e Lembrei...	José Barahona	Documentário	Portugal	Majoritário
Histórias de Alice	Oswaldo Caldeira	Ficção	Espanha / Portugal	Majoritário
Mate-me Por Favor	Anita Rocha da Silveira	Ficção	Portugal	Majoritário
Mulheres	Leonel Vieira	Ficção	Portugal	Minoritário
O Ornitólogo	João Pedro Rodrigues	Ficção	Portugal	Minoritário
Operação Zebra	Antônio Ferreira	Ficção	Portugal	Minoritário
Quase Memória	Ruy Guerra	Ficção	Portugal	Majoritário
Yvone Kane	Margarida Cardoso	Ficção	Portugal	Minoritário

Fonte: ANCINE.

É interessante notar que onze projetos de coprodução realizados pela parceria Brasil-Portugal, entre os anos de 2005 e 2012, não foram concluídos (cf. tabela 5), somando, então, cinquenta projetos de coprodução, ao todo, no período, embora apenas 39 tenham sido finalizados, construindo uma média de um projeto abortado para cada três completados.

Tabela 6 - Filmes que receberam auxílio financeiro do ICA (2005-2011)

Ano	Tipo	Título	Diretor	Responsável
2011	Longa	Carisma Imbecil	Sérgio Bianchi	Persona non grata Pictures
2011	Longa	Os últimos dias de Getúlio	João Jardim	Midas Filmes
2010	Longa	A Montanha	Vicente Ferraz	Stopline Films
2010	Longa	O País do Desejo	Paulo Caldas	Fado Filmes
2009	Longa	Quase Memória	Ruy Guerra	David & Golias
2009	Documentário	Samba que mora em mim	Geórgia Guerra-Peixe	Filmes do Tejo II
2008	Longa	As doze estrelas	Luiz Alberto Pereira	Filmes Liberdade
2008	Longa	Capitães da Areia	Cecília Amado	MGN Filmes
2007	Longa	No meu lugar	Eduardo Valente	Fado Filmes
2007	Longa	Budapeste	Walter Carvalho	Stopline Films
2006	Longa	A primeira missa	Ana Carolina Teixeira Soares	Utopia Filmes
2006	Longa	Entre a dor e o nada	Alberto Graça	Filmes do Tejo II
2005	Longa	O Céu de Suely	Karim Ainouz	Fado Filmes
2005	Longa	Dores, amores e assemelhados	Ricardo Pinto e Silva	FF Filmesfundo

O auxílio financeiro concedido foi de 150 mil dólares.

Segundo relatório da Ancine, Portugal participa de 37 dos 103 filmes coproduzidos com o Brasil entre os anos de 2005 e 2012, como aponta a tabela 9 do anexo I. Esse número significa 38% do total de coproduções e coloca Portugal como o maior parceiro do Brasil nesse tipo de trabalho. No entanto, nota-se que a produção recente é restrita e com baixo público no Brasil, como pode ser visto na tabela 7. Apenas 23 desses filmes foram exibidos nas salas de cinema do país e em poucos casos houve público expressivo.

Porém, os quatro filmes de maior público apresentam um cenário um pouco distinto. O maior destaque de público é de *Capitães da Areia* (2012), de Cecília Amado, baseado na obra homônima de seu avô, Jorge Amado. O filme teve um total de público de quase um milhão e meio de espectadores, seguido de *Budapeste* (2008), de Walter Carvalho, adaptação cinematográfica do livro de mesmo nome, de autoria de Chico Buarque. Os outros dois filmes com maior público são *O Céu de Suely* (2006), que aborda temática do sertão nordestino e teve mais de 600 mil espectadores, e *Batismo de Sangue* (2006), com mais de 400 mil. É importante citar que, em todos os casos, as empresas brasileiras possuem participação majoritária no projeto.

No cenário geral, o público é baixo. Apenas os dez primeiros filmes possuem público superior a cinquenta mil espectadores, enquanto todos os demais ou não atingiram essa cifra ou nem sequer foram veiculados nas salas de cinema nacionais.

No entanto, onze filmes que sequer tiveram distribuição no país ficaram restritos aos festivais, o que representa um terço do total de filmes coproduzidos entre Brasil e Portugal. Bastante, se considerarmos que todos eles tiveram incentivos de fomento e que poderiam ser exibidos para um público bem maior se fosse disponibilizado em salas.

Na área de premiações, é possível destacar *Tapete Vermelho* (2005), pelo qual o ator brasileiro Matheus Nachtergaele ganhou prêmios de melhor ator no Miami Brazilian Film Festival, Cine PE, Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA, entre outros. *O Céu de Suely* (2006), vencedor de 14 prêmios, a maioria para a protagonista Hermila Guedes, o diretor Karim Ainouz e o prêmio de melhor filme no Festival do Rio. Ou, o mais recente, *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, premiado no Festival de Berlim, Ghent International Film Festival e Las Palmas Film Festival, além de competir em diversos outros festivais.

Nessas coproduções não ficam claras, para o espectador, as participações de cada país. No caso de *O Céu de Suely*, não é possível notar a participação portuguesa, e no filme *Tabu* não se consegue visualizar a participação brasileira.

De acordo com o edital do “Concurso para Apoio Financeiro a Projetos Cinematográficos nos Gêneros Ficção, Documentário ou Animação, em Regime de Coprodução Luso-Brasileira”, um dos critérios de seleção é “a relevância do ponto de vista das relações culturais entre os países envolvidos”. No caso de *O Céu de Suely*, qual seria a relação cultural com Portugal? E no caso de *Tabu*, qual seria a relação cultural com o Brasil?

Já no âmbito da língua portuguesa, *Capitães da Areia* opta por carregar no sotaque e nas gírias, ambos limitados a uma região específica do Brasil, para legitimar os personagens baianos, o que certamente dificulta a compreensão de um nativo de outros países lusófonos, enquanto *O Céu de Suely* suaviza o uso de termos específicos e expressões regionais, numa aparente pretensão de zelo pela clareza do diálogo. Para Rocha (2012), a língua portuguesa não facilita a compreensão dos diálogos nas obras coproduzidas:

Já no que se refere à comunicação entre obra coproduzida e público do país parceiro, a língua portuguesa não se configura como facilitadora; por conta da variedade de sotaques e expressões culturais, principalmente do lado brasileiro (ROCHA, 2012, p. 96).

Entre os filmes mais relevantes vale a pena se aprofundar nas origens dos três que mais atingiram o público brasileiro: *Capitães da Areia*, *Budapeste* e *O Céu de Suely*. Os dois primeiros têm em comum o fato de serem adaptações de livros de grande sucesso.

Por sinal, adaptações do mundo literário para o cinema são relativamente comuns na coprodução cinematográfica entre Brasil e Portugal, como aponta Carolin (2008) ao estudar dez adaptações literárias nessa parceria, entre os anos de 1995 e 2007.

Capitães da Areia foi lançado no ano em que completou dez anos da morte de Jorge Amado, autor da obra literária que deu origem ao filme. Ele foi o marco

inicial das comemorações pelo centenário do autor, o que provavelmente gerou apelo popular, já que Amado é reverenciado pela crítica brasileira e internacional.

Budapeste possivelmente atraiu o público por uma combinação de fatores: era a adaptação do livro de Chico Buarque, vencedor do prêmio Jabuti de melhor livro de ficção, em 2004, e, naquela altura, já havia vendido mais de 220 mil exemplares no país; era dirigido por Walter Carvalho, aclamado por suas imagens impressionantes no cinema brasileiro; contava no elenco com atrizes conhecidas do grande público, por participarem de novelas de sucesso na televisão brasileira, como Paola Oliveira e Giovanna Antonelli, além de uma participação do próprio Chico Buarque. O filme foi bastante discutido por apresentar diferenças entre o livro e o roteiro, adaptado por Rita Buzzar.

Já o filme *O Céu de Suely* foi dirigido por Karim Aïnouz e produzido por Walter Salles. Esses dois profissionais possuem um histórico considerável de relações anteriormente construídas por terem realizado dois grandes filmes: como produtores de *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *Central do Brasil* (1998), com direção de Walter Salles. Esse histórico acrescentou credibilidade ao projeto de *O Céu de Suely* perante o público e a crítica, levando o filme a ficar entre os três mais relevantes do período.

Ao analisar brevemente esses três casos, é possível notar que o público brasileiro tem maior aceitação por filmes com os quais eles já tenham alguma familiaridade com o elenco, os diretores ou com os autores da obra original. Ao mesmo tempo, do ponto de vista da relação Brasil-Portugal, nota-se externamente uma menor presença da relação entre os dois países nessas três obras de maior sucesso de público.

Esta pesquisa busca avaliar a importância da coprodução cinematográfica Brasil-Portugal que, apesar de volumosa, não corresponde à expectativa de público. Como é possível verificar, muitas obras sequer foram apresentadas ao grande público brasileiro, ficando restritas aos festivais de cinema. Nota-se ainda a falta de maior relevância nos resultados de premiações.

Independentemente desse contexto, a coprodução entre os dois países tem relevância crescente desde a criação de um marco jurídico favorável, como o Acordo

Bilateral de Coprodução Cinematográfica e a participação de ambos os países no Programa Ibermedia. Essas parcerias são ainda reforçadas pela relação geopolítica, linguística e histórica de Brasil e Portugal.

Num primeiro momento, as políticas públicas foram importantes para incentivar a retomada do cinema brasileiro, contribuindo com o volume de obras produzidas e abrindo um diálogo com outros países, mas com os dados analisados até o momento, é possível questionar se essas políticas alcançaram os objetivos almejados ou apenas parte deles, já que alguns filmes em coprodução com Portugal foram exibidos apenas no país europeu, como é o caso de *Tabu*, de Miguel Gomes (2012).

Tabela 7 – Maiores audiências no Brasil e público correspondente em Portugal (2005 – 2012)

	Nome do Projeto	Sit. Patrimonial Brasileira	Público acumulado no Brasil	Público acumulado em Portugal
1	Capitães da Areia	Majoritário	1.466.337	-
2	Budapeste	Majoritário	862.662	-
3	O Céu de Suely	Majoritário	604.614	-
4	Batismo de Sangue	Majoritário	402.345	-
5	José & Pilar	Minoritário	211.369	26.978
6	A Festa da Menina Morta	Majoritário	130.340	-
7	Sonhos e Desejos	Majoritário	108.151	-
8	Falsa Loura	Majoritário	82.600	-
9	Tapete Vermelho	Majoritário	50.955	-
10	Dot.com	Minoritário	46.984	28.166
11	A Velha dos Fundos	Minoritário	40.689	-
12	As Doze Estrelas	Majoritário	32.012	-
13	No Meu Lugar (ex-Vórtice)	Majoritário	31.521	-
14	A Guerra dos Vizinhos	Majoritário	27.414	-
15	O Samba que mora em mim (ex-Cresci na Mangueira)	Majoritário	15.176	-
16	O Último Voo do Flamingo	Minoritário	14.160	-
17	Viúva Rica Solteira Não Fica	Minoritário	13.039	-
18	A Outra Margem	Minoritário	12.349	-
19	O Mistério da Estrada de Sintra	Minoritário	5.451	29.406
20	Entre os Dedos	Minoritário	3.597	-

Fonte: ANCINE e ICA.

No entanto, vale ressaltar que apenas com uma pesquisa mais aprofundada, e um período maior de estudo, como no caso de um doutorado, será possível constatar com maior detalhe o sucesso dessas cooperações, avaliando com o cuidado pertinente as diferenças entre o que essas cooperações almejam e o que de fato alcançam.

3. Análise dos Filmes

Neste capítulo pretende-se analisar alguns dos filmes coproduzidos entre Brasil e Portugal, considerando apenas os longas-metragens e tendo como referência o conteúdo apresentado nos capítulos anteriores. Numa primeira seção analisa-se, de modo amplo, um conjunto de nove dos 37 filmes coproduzidos entre 2005 e 2012. Na segunda, quatro filmes são estudados em maior profundidade: *Sonhos e Desejos*, *O Céu de Suely*, *Call Girl* e *José & Pilar*. Esses filmes receberam uma análise mais detalhada porque foi possível obter material mais aprofundado sobre como se concretizaram e de que maneira se deu a coprodução entre os dois países.

3.1 Visão geral das coproduções entre 2005 e 2012

Para a análise almejada nesta pesquisa procurou-se obter uma cópia do filme, além de informações adicionais que detalhassem o papel do Brasil ou de Portugal na coprodução, dependendo do país majoritário. No entanto, essa tarefa foi bastante dificultada pelo pequeno número de cópias disponíveis, uma vez que vários desses títulos não foram distribuídos em algum dos países ou se restringiram ao circuito de festivais. Nesse sentido, as cópias utilizadas para a pesquisa foram obtidas por meio de colecionadores ou por algumas videotecas especializadas. No caso de *O Último Voo do Flamingo* (2010), de João Ribeiro, a produção do filme indicou um site na internet onde foi possível, através de pagamento, assistir ao filme online, garantindo os direitos autorais.

Como visto no capítulo precedente, entre os anos de 2005 e 2012, foram realizadas 37 coproduções entre Brasil e Portugal, das quais foram obtidas treze cópias integrais com informações necessárias para esta dissertação e que estão listadas na tabela 8, abaixo.

Tabela 8 - Coproduções Brasil-Portugal analisadas (2005-2012).

	Título	Participação Brasileira
1	A Festa da Menina Morta	Majoritário
2	Arte de Roubar	Minoritário
3	Batismo de Sangue	Majoritário
4	Budapeste	Majoritário
5	Call Girl	Minoritário
6	Capitães da Areia	Majoritário
7	Falsa Loura	Majoritário
8	José & Pilar	Minoritário
9	O Céu de Suely	Majoritário
10	O Último Voo do Flamingo	Minoritário
11	Sonhos e Desejos	Majoritário
12	Tabu	Minoritário
13	Tapete Vermelho	Majoritário

Fonte: ANCINE.

Para a análise de filmes, foi considerada a afirmação de Manuela Penafria em sua comunicação *Análise de Filmes – conceitos e metodologias* (2009):

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994) (PENAFRIA, 2009, p. 1).

Além da análise direta de cada uma dessas obras, coletaram-se informações adicionais por meio de trabalhos acadêmicos, da imprensa especializada ou por material de divulgação dos titulares dos filmes. Porém, não foi possível contar com o resultado das entrevistas, conforme desejado originalmente, embora, até o encerramento deste trabalho, diversos contatos tenham sido realizados com produtoras, artistas e agências reguladoras. Ainda

que os questionários tenham sido enviados e algumas conversas iniciadas, não foi possível obter um conjunto de respostas formais que pudessem ser relatadas neste documento. No entanto, seguramente o pouco que se conseguiu forneceu alguns elementos que foram incorporados a esta análise documental.

De acordo com Penafria (2009), após separar os elementos do filme, é importante estabelecer a relação entre eles:

O objetivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos (PENAFRIA, 2009, p. 1).

A seguir, são delineados nove títulos, de forma mais geral e por ordem alfabética. Além deles, mais quatro filmes - *Sonhos e Desejos*, *O Céu de Suely*, *Call Girl* e *José & Pilar* - serão tratados na próxima seção.

A festa da Menina Morta

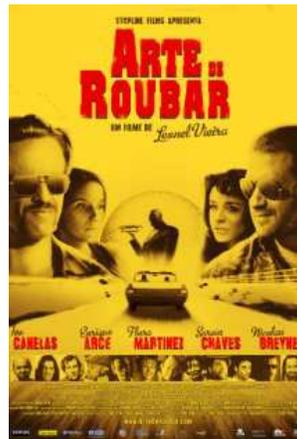


O filme foi dirigido pelo ator brasileiro Matheus Nachtergaele, conhecido do público do país principalmente por sua atuação em filmes com temática nordestina, que assina também o roteiro do filme, em parceria com Hilton Lacerda. Seu lançamento ocorreu em 2008, com estreia mundial na Mostra *Un Certain Regard* (Um Certo Olhar) do Festival de Cannes. Ganhou prêmios no Festival de Gramado e pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), no Brasil, e no Festival de Cinema, no Uruguai.

A história se passa em uma paisagem característica do Brasil, uma pequena cidade à beira do Rio Amazonas, que todos os anos recebe peregrinos para a festa que dá título ao filme, quando Santinho (Daniel Oliveira) abençoa os participantes. Outra característica da obra é a presença de termos e sotaques regionais.

Apesar de ser uma coprodução entre a produtora brasileira Bananeira Filmes e a portuguesa Fado Filmes, não há nenhuma referência portuguesa para o espectador. Também não fica clara a participação da equipe portuguesa no filme, já que nos créditos finais aparece somente “Equipe Bananeira Filmes” e em seguida os nomes dos profissionais, mas sem referência à coprodutora portuguesa. O filme foi realizado através do Programa Ibermedia e distribuído pela Imovision.

Arte de Roubar



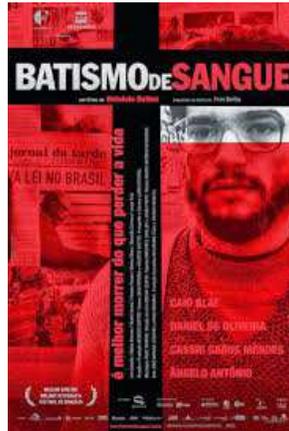
O filme, financiado pelo Programa Ibermedia, foi lançado em 2008 é uma coprodução entre as produtoras portuguesas Stopline Films e Fado Filmes, a produtora brasileira CCFBR e a espanhola Nada Es de Facto. Apesar de nenhum desses países ter como língua nacional o inglês, o filme é todo falado neste idioma, tendo alguns momentos em que há uma ou outra palavra em espanhol. O português de Portugal só é observado na voz do cantor da casa de shows que aparece em uma cena.

Xico (Ivo Canelas) e Fuentes (Enrique Arce), emigrantes português e espanhol, respectivamente, vivem de pequenos roubos e golpes. Ambos viveram boa parte da vida nos EUA e, temendo estarem conhecidos por lá, decidem ir para Portugal. Já no país lusitano, os dois amigos são contratados por um mordomo chamado Augusto (Nicolau Breyner) para assaltar uma Quinta que pertence a Condessa (Magüi Mira) para quem ele trabalha há tempos.

Dirigido pelo português Leonel Vieira, tem a participação da atriz brasileira radicada em Portugal, Daniella Faria, como a personagem Cassandra. Daniella aparece em três cenas: duas como amante de um dos personagens principais e, em outro momento, como assistente do atirador de facas. A personagem de Daniella tem poucas falas, mas todas em inglês com sotaque espanhol.

A participação da equipe brasileira está relacionada à área administrativa. A produtora CCFBR aparece nos créditos como uma equipe responsável pela coordenação de produção, administração financeira, auditoria, assessoria administrativa e contabilidade. As empresas brasileiras Meios e Mídia Comunicação e Álamo Estúdios aparecem como responsáveis pela mixagem de som, e a Eli & Lui, pela trilha original.

Batismo de Sangue



Apesar de ser citado na Ancine como uma coprodução entre Brasil e Portugal, o filme aparece nos dados do Programa Ibermedia como produção brasileira. Em seus créditos também não há nenhuma referência a Portugal, apenas cita-se a equipe francesa. Baseado no livro de Frei Betto e com locações na França e no Brasil, o filme fala sobre o apoio dos frades dominicanos Tito (Caio Blat), Betto (Daniel de Oliveira), Osvaldo (Ângelo Antônio), Fernando (Léo Quintão) e Ivo (Odilon Esteves) à luta contra a ditadura no Brasil, através do grupo guerrilheiro Ação Libertadora Nacional (ALN), valendo-se de ideais cristãos.

Batismo de Sangue, lançado em 2006, foi dirigido por Helvécio Ratton e distribuído pela Downtown Filmes, com apoio de lançamento da Globo Filmes. Ganhou os prêmios de melhor diretor e melhor fotografia para Lauro Escorel, no Festival de Cinema de Brasília, em 2006.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, encontrou-se na literatura estudada a pesquisa de Danielle Parfienteff de Noronha - *Cinema, Memória e Ditadura Civil-Militar - Representações sobre as Juventudes em O Que é Isso, Companheiro? e Batismo de Sangue (2013)* -, porém a autora analisa somente o lado antropológico do filme, sem citações sobre a coprodução ou sobre qualquer participação portuguesa.

Budapeste



É um filme de 2009, dirigido por Walter Carvalho, diretor de fotografia da também coprodução Brasil-Portugal, *O Céu de Suely*. Baseado no livro de mesmo nome, do cantor, compositor e escritor, Chico Buarque, apresenta a história de José Costa (Leonardo Medeiros), um *ghost writer* (escritor-fantasma)¹⁷. Seu maior sucesso comercial é *O Ginógrafo*, que conta as aventuras amorosas de um turista alemão, Kaspar Krabbe (Antonie Kamerling), no Brasil. Mas Vanda (Giovana Antonelli), esposa de Costa, se apaixona por Krabbe, imaginando que ele seja o verdadeiro autor do livro.

O filme utiliza locações do Rio de Janeiro, no Brasil, e de Budapeste, capital da Hungria, e é falado em português brasileiro e húngaro. A obra é uma coprodução da brasileira Nexus Cinema, com a portuguesa Stopleveline Filmes e a húngara Eurofilm Estudio. A empresa responsável pela distribuição é a Imagem Filmes.

O incentivo captado pelo filme através da Ancine foi o Prêmio Adicional de Renda, nos anos de 2007 e 2008. De acordo com a Ancine, “o prêmio foi criado em 2005 e tem como objetivo estimular o diálogo da cinematografia nacional com o seu público, premiando as empresas de acordo com o

¹⁷ Termo referente ao profissional que escreve uma obra ou texto, mas não recebe os créditos de autoria, que ficam com quem o contrata ou compra o trabalho.

desempenho comercial dos filmes brasileiros no mercado de salas de exibição”¹⁸ (ANCINE, 2013).

Há a participação de dois atores portugueses, mas nenhum com papel de destaque. Ivo Canelas interpreta Álvaro e Nicolau Breyner interpreta um escritor francês.

¹⁸ Disponível em <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/pr-mio-adicional-de-renda-par-2013-investir-r-8-milh-es-no-mercado>

Capitães da Areia



Capitães da Areia estreou em 2011, dirigido por Cecília Amado. Baseado no livro homônimo de Jorge Amado, avô da diretora, o filme se constituiu como o marco inicial das comemorações pelo centenário desse famoso escritor nascido na Bahia.

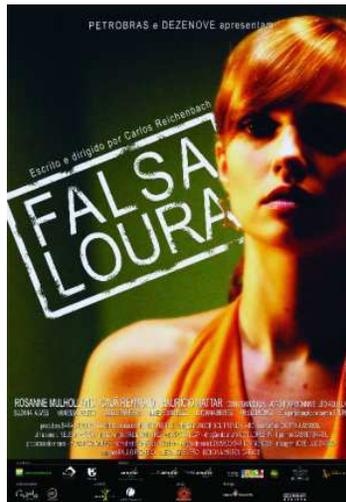
O filme aborda a vida de meninos abandonados que viviam em um trapiche em Salvador, na década de 1930, praticando assaltos na capital baiana, sob a liderança de Pedro Bala (Jean Luis de Amorim).

Duas características relacionadas ao elenco são importantes no filme. A primeira se refere ao fato de que nenhum dos atores é conhecido do público, todos foram escolhidos pela diretora em comunidades carentes de Salvador. Essa situação é pouco comum nos filmes analisados, principalmente se considerarmos que o elenco é um recurso muito utilizado como apelo ao público, inclusive como forma de caracterização da coprodução, quando se insere algum ator do país de participação minoritária.

O fato de o elenco ser todo local gera outro ponto importante: o diálogo entre os personagens não traz apenas o sotaque típico da região do nordeste retratada no filme - a Bahia -, mas também suas gírias locais, podendo ocasionar uma dificuldade no entendimento do português, especialmente para os espectadores do país lusitano.

Coproduzido entre a MGN Filmes de Portugal, a Lagoa Cultural & Esportiva e a Maga Filmes do Brasil, com a participação da televisão portuguesa - RTP, o filme foi distribuído pela Imagem Filmes e financiado através da Lei do Audiovisual.

Falsa Loura



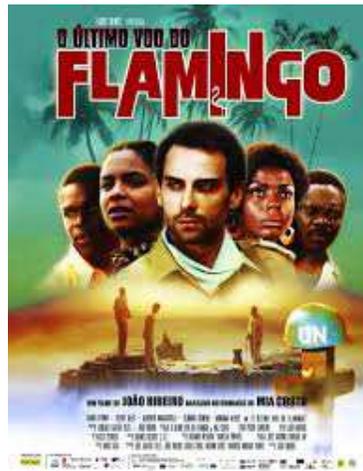
Dirigido por Carlos Reichenbach, o filme narra a história da operária Silmara (Rosanne Mulholland), que sustenta o pai. A personagem principal frequenta shows de cantores populares (Cauã Reymond e Maurício Mattar) com as amigas operárias e termina por se envolver com seus ídolos, tornando-se o sonho das amigas e referência de oportunidade de rápida ascensão social.

Lançado em 2008, foi distribuído pela Imovision, financiado através do Programa Ibermedia e produzido pela brasileira Dezenove Som e Imagem, produtora do diretor do filme, e pela portuguesa Fado Filmes. Todo filmado no Brasil e com elenco brasileiro, a obra não faz nenhuma menção a seu coprodutor europeu.

A participação do ator e cantor Maurício Mattar pode ter sido uma forma de aproximação do público português pelo fato de ele ser muito conhecido no país através das telenovelas brasileiras exibidas em Portugal.

Este filme deu a Carlos Reichenbach o prêmio de melhor roteiro, em 2009, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

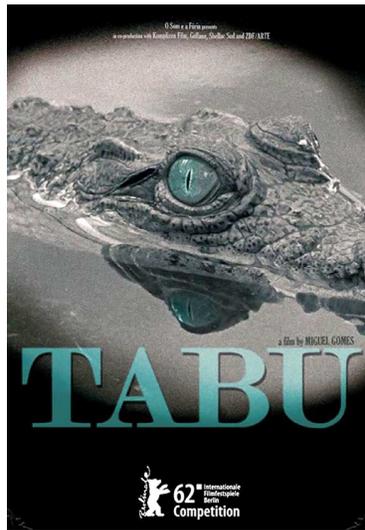
O Último Voo do Flamingo



Baseado no livro homônimo de Mia Couto, escritor moçambicano, o filme, que estreou em 2010, no Festival de Cannes, conta a história da pequena vila de Tizangara, no interior de Moçambique. Pouco depois do fim da Guerra Civil, cinco misteriosas explosões matam soldados da Missão de Paz das Nações Unidas. A investigação é conduzida pelo oficial designado pelas Nações Unidas, o Tenente-Coronel italiano Massimo Risi (Carlo D'Ursi).

Trata-se de uma coprodução entre a Fado Filmes e a Quimera Filmes, produtoras portuguesas, a Videofilmes, produtora brasileira do consagrado diretor Walter Salles (*Central do Brasil*, *A Estrada*), a Potenza Producciones, produtora espanhola, a Neon Productions, produtora francesa, a Carlo D'Ursi Productions, produtora italiana do ator principal do filme, e a Televisão Independente de Moçambique (TIM). O elenco conta com a atriz brasileira Adriana Alves, vivendo a personagem Ana Deusqueira, uma meretriz brasileira que após morar em Angola e África do Sul vai viver na vila de Tizangara. Dirigida pelo moçambicano João Ribeiro, a atriz tem bastante destaque na trama, aparecendo em diversas cenas.

Tabu



Tabu é um filme dirigido por Miguel Gomes, lançado em 2012, que homenageia a obra homônima de F. W. Murnau, de 1931. A estreia mundial aconteceu na 62ª Berlinale (Festival Internacional de Cinema de Berlim), onde recebeu o prêmio Alfred-Bauer-Preis¹⁹ e o prêmio FIPRESCI, da crítica internacional, de melhor filme em competição.

O diretor, Miguel Gomes, narra, em voz *off*²⁰, um texto que invoca uma lenda sobre o suicídio de um explorador em terras africanas que, lançando-se em águas turvas de um rio, foi devorado por um crocodilo. O filme é dividido em duas partes. Na primeira, *Paraíso Perdido*, apresenta-se a tentativa de convivência de três mulheres que moram em um antigo prédio de Lisboa. Durante o desenrolar da história é revelado que uma dessas personagens, Aurora (interpretada na fase idosa por Laura Soveral e na fase jovem por Ana Moreira), tinha uma fazenda na África, ao pé do monte Tabu. Tal revelação é o fio condutor que levará à segunda parte, chamada de *Paraíso*. Na época que viveu na África, Aurora era uma exímia caçadora, que não falhava um tiro. Tinha um pequeno crocodilo que ganhou de presente do marido, e é quando o

¹⁹ Prêmio destinado a obras inovadoras.

²⁰ Equivalente à locução onde o narrador é reconhecido apenas pela voz.

bicho foge que ela vem a conhecer seu amante, Gian-Luca (interpretado na fase idosa por Henrique Espírito Santo e na fase jovem por Carloto Cotta). Em fuga com seu amante, Aurora usa sua pontaria e friamente comete um crime, implicando o amante.

Todo em preto e branco, o filme explora a Moçambique da época dos seus colonizadores. Muitas matérias não fazem nenhuma menção ao fato de o Brasil ser coprodutor, a maioria das notícias intitulam a obra como “o filme português”. Foi financiado através do Programa Ibermedia e coproduzido entre a brasileira Gullane Filmes, a portuguesa O Som e a Fúria, a francesa Shellac Sud e a alemã Komplizen Film, com a participação do canal de televisão franco-alemão ARTE e a portuguesa RTP.

Tapete Vermelho



Morador de um pequeno sítio no interior de São Paulo, Quinzinho (Matheus Nachtergaele) tem uma promessa a cumprir: levar seu filho, Neco (Vinícius Miranda), à cidade para assistir a um filme do Mazaropi. . Nessa verdadeira odisseia por cidades do interior paulista, ele também leva sua esposa Zulmira (Gorete Milagres), que parte a contragosto, e o burro Policarpo. Na jornada, eles encontram peculiaridades regionais e passam por situações mágicas relacionadas à crença popular.

Dirigido por Luiz Alberto Pereira e filmado no estado de São Paulo, na capital e no interior, o filme foi financiado pelo Programa Ibermedia e produzido pela Alfândega Filmes de Portugal, Bias & Cortes do México e a brasileira Lap Filme. Foi lançado em 2006.

3.2 Análise de algumas coproduções selecionadas

Após a breve apresentação de alguns filmes coproduzidos entre Brasil e Portugal, é importante que se proceda a uma análise mais profunda de alguns títulos cujas informações mais detalhadas sobre a coprodução permitiram melhor entendimento de seu histórico e o grau de envolvimento entre os dois países. Tais informações permitiram ainda avaliar em que medida as políticas públicas de incentivo foram importantes para a realização da coprodução.

Dessa forma, passar-se-á a discorrer sobre os quatro filmes estudados mais minuciosamente: *Sonhos e Desejos*, *O Céu de Suely*, *Call Girl* e *José & Pilar*. Desses quatro, *Sonhos e Desejos* e *O Céu de Suely* são uma realização majoritariamente brasileira. As outras duas obras são projetos predominantemente portugueses, com diferentes graus de participação do Brasil. Em *José & Pilar* houve maior participação de nosso país e, por isso, é um exemplo de filme em que a coprodução envolveu maior grau de interação entre as partes envolvidas.

Sonhos e Desejos



Dirigido por Marcelo Santiago, o roteiro é baseado no romance *Balé da Utopia*, de Álvaro Caldas, e conta a história de três militantes dentro de um apartamento, nos anos 70, em Belo Horizonte. Recebido por um casal, a estudante Cristiana (Mel Lisboa) e seu professor Saulo (Felipe Camargo), Vaslav (Sérgio Marone) chega ferido e mantém o rosto coberto por um capuz. Durante a convivência, eles discutem e conversam sobre suas vidas, a política e a realidade da época. Nessa interação, Cristiana se apaixona por Vaslav, gerando um triângulo amoroso.

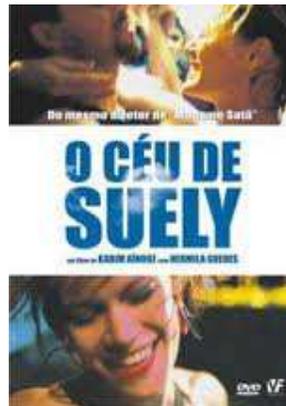
Considerando a sinopse, é possível notar que o filme apresenta apenas três personagens principais e a mesma quantidade de atores coadjuvantes. Dessa forma, a participação do ator português residente no Brasil, Ricardo Pereira, como o personagem Roco, torna-se relevante no sentido de ter certo destaque na história. Sua participação se dá em três momentos do filme: quando seu personagem chega ao Brasil para ajudar os revolucionários do país, vindo de Portugal; em seguida, com características de quem enlouqueceu por causa da perseguição; e interagindo diretamente com todos os personagens principais, quando se instala na casa onde ocorre o triângulo amoroso, sai para uma ação e termina sendo assassinado.

Mas o fato de o personagem ser português não parece ter relevância para a trama, pois poderia ser de qualquer outro país que estivesse passando

por uma ditadura, já que em momento algum eles citam a situação portuguesa no período ou apresentam qualquer tipo de imagem do país lusitano.

O filme foi produzido pela brasileira Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas e a portuguesa Fado Filmes, distribuído pela Paramount Filmes do Brasil e financiado com o apoio do Programa Ibermedia.

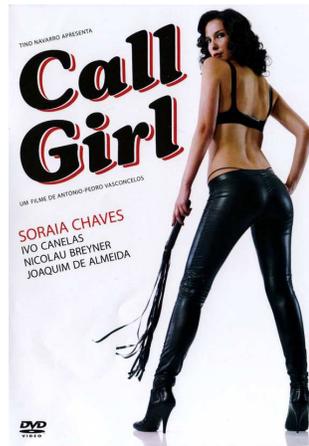
O Céu de Suely



O Céu de Suely, dirigido por Karim Aïnouz, teve sua estreia em 2006. Essa obra tem como personagem principal Hermila, - interpretada pela atriz Hermila Guedes-, uma jovem nascida e criada numa pequena cidade do interior do Ceará. Grávida, ela tenta a vida em São Paulo com o namorado, mas meses depois volta à cidade natal por não conseguir emprego. Durante um mês, espera o namorado e pai da criança, mas, ao perceber que foi abandonada, a jovem resolve sair para o Rio Grande do Sul em busca de condições melhores. Porém, sem dinheiro para a viagem, ela adota o pseudônimo de Suely e resolve rifar o próprio corpo entre os homens da cidade. Sua atitude gera polêmica entre os habitantes da pequena cidade e principalmente entre sua família. Enquanto esperam o ganhador da rifa, ela ainda busca resolver uma questão pendente com um antigo namorado de adolescência, interpretado pelo ator João Miguel.

Financiado pelo Protocolo Luso-Brasileiro, o filme é coproduzido por quatro países, através da brasileira Videofilmes, da portuguesa Fado Filmes, da francesa Celluloide Dreams e da alemã Shotgun Pictures.

Call Girl



O filme luso-brasileiro *Call Girl*, dirigido por António-Pedro Vasconcelos, conta a história de Maria (Soraia Chaves), uma prostituta de luxo que é contratada para seduzir Meireles (Nicolau Breyner), político importante da cidade de Vilanova, em Portugal, na tentativa de que este autorize um empreendimento turístico na cidade. Os indícios de corrupção são descobertos e os policiais Madeira (Ivo Canelas) e Neves (José Raposo) começam a investigar Meireles e, conseqüentemente, Maria.

Com relevantes elementos de sensualidade, nudez e palavrões, agradou muito o público e se tornou o segundo filme português mais visto em Portugal, em 2007, ano de lançamento da obra, e o sexto longa-metragem português com maior público entre os anos de 2004 e 2012. Em apenas cinco dias conseguiu um público de 56.579 espectadores naquele país e, no final, teve um total de 232.581 espectadores (ROCHA, 2012).

Apesar do bom resultado em Portugal, essa obra não foi lançada comercialmente no Brasil. Para explicar isso, Rocha (2012) aponta que outros filmes coproduzidos tiveram baixo desempenho no Brasil, mesmo com expressivo sucesso de público em Portugal. A autora aponta que, nesse período, *O Mistério da Estrada de Sintra*, quarto filme português mais assistido em 2007, em Portugal, vendeu apenas 687 ingressos no Brasil. Outro exemplo é *Dot.com*, o quinto mais visto em Portugal, com a venda de 27.915 bilhetes

portugueses e 5.478 nas salas brasileiras. Mesmo *Falsa Loura*, majoritariamente brasileiro, teve apenas pouco mais de dez mil ingressos vendidos no Brasil. Ao analisar esse ponto, a autora afirma:

Independentemente de analisar se o filme que interessa ao público português é atrativo ou não ao espectador brasileiro, é notória a falha na exibição das coproduções minoritárias brasileiras (ROCHA, 2012, p. 99).

Rocha (2012) observa que há um baixo resultado de bilheteria no Brasil quando este país tem um papel coprodutor minoritário, e o inverso ocorre no mercado português. Um motivo fundamental para isso, ainda segundo a autora, é a estratégia utilizada pelos coprodutores portugueses de escolher como distribuidora a Lusomundo Audiovisuais, que é monopolista local, com concentração do tipo vertical, e que controla a distribuição e a exibição da cadeia cinematográfica portuguesa. No período analisado por Rocha (2012), os filmes da Lusomundo ocupam cinco posições entre os dez filmes nacionais de maior renda em 2007, naquele país. Entre 2004 e 2007, foi a distribuidora campeã em bilheteria, alcançando quase metade da receita dos longas-metragens do período.

Partindo daí, Rocha (2012) se volta para a análise do princípio que orienta a legislação da coprodução cinematográfica entre Brasil e Portugal. O texto do acordo bilateral de 1981 indica que:

Animados pelo propósito de difundir através da coprodução de filmes, o acervo cultural dos dois povos e pelo objetivo de promover e incrementar os interesses comerciais das indústrias cinematográficas respectivas, com base na igualdade de direitos e benefícios mútuos (BRASIL, 1985, APUD ROCHA, 2012, p. 99).

Por isso, para a autora (2012), a coprodução *Call Girl* é um caso bem claro de que o intuito de “difundir através da coprodução de filmes, o acervo cultural dos dois povos” muitas vezes não é atingido, uma vez que o filme não chegou a ser lançado no Brasil.

A atriz brasileira Daniella Faria aparece no filme como a personagem Helga, uma prostituta que fala em português brasileiro e é amiga da personagem principal, Maria. Daniella também participa de outra coprodução luso-brasileira analisada anteriormente neste trabalho, *Arte de Roubar*, de 2008. Outra pequena citação sobre o Brasil é quando a personagem Maria diz que comprou passagens aéreas para o Rio de Janeiro. Porém, não há imagens do país no filme produzido pela brasileira Lagoa Cultural & Esportiva e pela portuguesa MGN Filmes, com a participação da TVI portuguesa.

José & Pilar



O documentário do diretor português Miguel Gonçalves Mendes, lançado em 2011, foi coproduzido entre a produtora portuguesa do diretor do filme, a Jumpcut, a produtora brasileira do diretor Fernando Meirelles, a O2, e a produtora espanhola dos irmãos Augustín e Pedro Almodóvar, a El Deseo. Tomando como ponto de partida o lançamento do livro *A Viagem do Elefante*, o enredo apresenta a relação entre o escritor José Saramago, prêmio Nobel de literatura no ano de 1998, e sua esposa, a jornalista Pilar Del Río. Para a realização da obra, o cineasta Miguel Gonçalves Mendes acompanhou a rotina do casal durante quatro anos, entre 2006 e 2009.

Considerando que José Saramago foi o primeiro escritor de língua portuguesa a ganhar o prêmio Nobel de literatura e a importância de seu legado para a literatura mundial, é interessante ressaltar que o tema do filme se torna relevante ao proposto culturalmente no Protocolo Luso-brasileiro de Coprodução Cinematográfica. Principalmente no que se refere à difusão e preservação da língua lusófona.

O fato de o filme ser majoritariamente português não exclui o português brasileiro de participações, e ele aparece em vozes gravadas em *off* e trechos em que Saramago é acompanhado no Brasil. O documentário mostra também o Brasil como locação, quando os personagens principais aparecem de passagem por São Paulo e Rio de Janeiro. Há uma cena, inclusive, em que Pilar comenta a respeito de um pesquisador de uma universidade brasileira que

está interessado no legado de Saramago, mas que as instituições do país não são bem vistas em Portugal.

Também é durante a visita ao Brasil que é exibido o momento em que Pilar Del Ríó concede uma entrevista ao programa da Bandeirantes, *Custe O Que Custar* (CQC). O cineasta brasileiro Fernando Meirelles aparece também, exibindo o seu filme *Ensaio Sobre a Cegueira*, baseado no livro homônimo de Saramago, ao autor. A trilha sonora conta com música original da artista Adriana Calcanhoto, a faixa *O Sonho*.

O documentário *José & Pilar* foi produzido através do Protocolo Luso-Brasileiro de Coprodução Cinematográfica.

3.3 Considerações sobre a Análise dos Filmes

Na análise dos filmes foi possível perceber algumas questões em comum às coproduções. Em geral, as produtoras relacionadas aos filmes são as mesmas, posto que já estão acostumadas ao processo de captação, como as empresas portuguesas Fado Filmes e Quimera Filmes e as brasileiras Videofilmes e Lagoa Cultural & Esportiva.

Da mesma forma, e por consequência, é notável a repetição de elenco e equipe, em alguns casos, o que acaba tornando o elenco uma característica importante, já que a maioria dos filmes analisados aproveita atores nascidos no país coprodutor, mas radicados no país de participação majoritária. É o caso do ator português Ricardo Pereira, de *Sonhos & Desejos*, que mora atualmente no Brasil, e da atriz brasileira Daniella Faria, de *Arte de Roubar* e *Call Girl*, que reside em Portugal. Ambos são atores conhecidos do público por participarem também de programas de televisão nos dois países.

Além disso, é comum que as obras feitas em coprodução entre os dois países não tenham expressividade nas salas comerciais do coprodutor minoritário. Essa mesma evidência levou Rocha (2012) a indicar que o que mais lhe chamou atenção foi o fato de que muitas coproduções Brasil-Portugal

não foram lançadas no Brasil ou tiveram apenas uma única cópia aqui. Essa observação despertou o interesse da autora pelo fato de o conjunto de mecanismos disponibilizados pelo governo brasileiro para estreitar as relações cinematográficas com Portugal gerar apenas alianças eventuais. Para corroborar a sua posição, Rocha (2012) cita sua entrevista com Eduardo Valente (2011), assessor internacional da Ancine, que aponta que há diferentes tipos de coprodução, variando do mero financiamento sem participação expressiva até aquelas que são trocas culturais intensas. Ainda na entrevista, Valente (2011) afirma que por trás das políticas públicas está o desejo de que aconteçam trocas artísticas mais complexas, mas muitos produtores aproveitam esse modelo para obter financiamento, sem efetuar um intercâmbio cultural real entre os dois países.

Outro ponto levantado por Rocha (2012) é o papel desse esforço governamental para formar um “acervo cultural dos dois povos”. A autora contesta, advertindo que esse esforço é ainda pouco expressivo porque por mais que filmes sejam produzidos eles não expressam ou estreitam a cultura dos dois países, pois há muitos casos em que nem o povo brasileiro é mostrado ao público português ou vice-versa. Por isso, ela afirma de modo expressivo que muitos coprodutores minoritários brasileiros assumem apenas a função de um “atravessador” que serve de ponte e viabilizador da obtenção do auxílio do edital do governo. É possível ainda exemplificar através do relato de André Sturm (2011), presidente do Programa Cinema do Brasil²¹, em entrevista à Rocha (2012), afirmando que muitas coproduções não o são de verdade, constituindo-se apenas em coproduções de “papel” e visando “ganhar o edital”.

Por fim, pode-se dizer que a ligação cultural entre os dois países dá o apoio necessário para que haja mecanismos públicos que favoreçam a coprodução. No entanto, essas coproduções não atingem de modo expressivo o mercado internacional, mas podem, em alguns casos, virem a ser importantes obras nos seus países majoritários, como mostram sucessos como *Capitães da Areia* e *Budapeste*, no Brasil, ou *Call Girl*, em Portugal. No

²¹ Programa de exportação de filmes brasileiros.

entanto, de maneira geral, nota-se que a limitação ao país majoritário e o grande número de obras não exibidas ou com divulgação restrita no país minoritário podem ser indicativos de que as políticas de coprodução ainda estão longe de atingir sua finalidade máxima de produzir uma cooperação efetiva no setor cinematográfico dos dois países.

Conclusão

As coproduções cinematográficas entre Brasil e Portugal assumiram especial relevância no período recente. Mesmo que elas tenham se iniciado há várias décadas, atualmente Portugal é o principal parceiro em número de colaborações cinematográficas. Entre 2005 e 2012, Portugal é parceiro em 37 dos 103 filmes coproduzidos com outros países e entre os quais contam inclusive algumas obras premiadas.

Nesse cenário, a presente pesquisa buscou analisar as coproduções com Portugal no período recente, englobando longas-metragens de ficção e documentários. Para tanto, foram analisadas as obras desse período e utilizados dados listados no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), na Agência Nacional do Cinema (Ancine) e no Instituto de Cinema e do Audiovisual (ICA). Ainda que não seja seu foco principal, também foram analisados alguns pontos referentes ao papel das políticas de incentivos públicos e alguns aspectos comerciais.

De todos os filmes produzidos nesses sete anos, são analisados com maior profundidade os que melhor atingiram o público brasileiro como *Capitães da Areia* (2012), *José & Pilar* (2011), *Budapeste* (2008) e *O Céu de Suely* (2006), ou os que se destacaram por premiações como *Tapete Vermelho* (2005) ou *Tabu* (2012).

Apesar da relevância do tema, ele ainda é pouco abordado pela literatura. Destacaram-se apenas alguns trabalhos, como o de Flávia Pereira da Rocha (2012), Marcelo Gil Ikeda (2011) e Carolin Overhoff Ferreira (2008). Portanto, esta dissertação buscou complementar, voltada principalmente à questão luso-brasileira, a análise desse tema tão significativo para a atividade cinematográfica dos dois países e de relevância do ponto de vista cultural e político.

Durante o desenvolvimento do trabalho foi possível notar que o acesso aos dados com relação à quantidade de coproduções feitas, de espectadores e de custos e lucros tem evoluído e eles estão sendo disponibilizados de forma mais simples ao público, como acontece nos sites da Ancine e do ICA. Algumas instituições, como a Cinemateca Brasileira, por exemplo, listam pouquíssimas coproduções com Portugal. Em contrapartida, as informações voltadas ao lado artístico oferecem maior dificuldade de acesso, como, por exemplo, os dados sobre premiações, que costumam estar desatualizados, inclusive em fontes como a Ancine.

Além disso, como a maioria das coproduções são em filmes de menor apelo comercial, muitos não possuem um site na Internet com informações mais específicas sobre a obra e sua equipe, indicações e prêmios ou locais de exibição. Uma importante exceção é o caso do filme *José & Pilar*, ainda que os dados de quantidade de espectadores estejam desatualizados em relação aos divulgados pela Ancine. Face aos claros esforços de financiamentos dos governos brasileiro e português, seria interessante que os dados que mostrassem a relevância desses trabalhos estivessem consolidados e divulgados de maneiras mais ampla, inclusive com o intuito de justificar o bom uso dos recursos obtidos por financiamento público.

Porém, a maior dificuldade para essa análise é ter acesso à própria obra cinematográfica, conforme citado nesta dissertação. Isso ocorre porque muitos filmes coproduzidos sequer foram lançados nos países com participação minoritária. Esse obstáculo leva o pesquisador a uma verdadeira busca por colecionadores e relíquias em cinematecas, locadoras de vídeo ou diretamente com os produtores das obras, além da necessidade de manter-se atento aos festivais internacionais, já que muitos filmes ficam restritos a esse circuito.

Por este trabalho, percebeu-se o esforço dos agentes públicos de aprimorar e expandir as políticas públicas para o incentivo da indústria cinematográfica brasileira e de seu reconhecimento internacional através de coproduções. Nota-se uma evolução decorrente dessas políticas públicas no número de coproduções cinematográficas e que essas relações estabelecidas, mesmo que sejam poucas, se mantêm, propiciando novos filmes e,

consequentemente, outras parcerias. Considerando que, em sua maioria, as mesmas produtoras estabelecem novos projetos luso-brasileiros, fica evidente um estabelecimento de parceria sólida, seja por motivos de captação de recursos ou artísticos.

Além disso, é notável a dificuldade na distribuição dos filmes. Seria interessante que houvesse uma previsão de suporte dos órgãos reguladores para que essas obras, uma vez concluídas, conseguissem ser lançadas em diversos países e, principalmente, nos países signatários dos acordos que geraram o apoio financeiro, independentemente de terem participação minoritária ou majoritária. Inclusive, aproveitando o fato de um filme coproduzido com Portugal tornar-se obra europeia, seria possível abrir mais portas nos diversos países desse continente. Considerando que houve apoio do governo e financiamento arrecadado nos países apoiadores, deduz-se que é merecido que as obras estejam acessíveis a um público maior.

Inicialmente foi prevista uma série de entrevistas com realizadores e agentes reguladores. Devido à curta duração do mestrado, não foi possível obter respostas a tempo de serem incorporadas e publicadas neste trabalho, apesar de os questionários terem sido enviados à Ancine e ao ICA e a diretores e produtores dos filmes analisados. Os realizadores demonstraram interesse em serem entrevistados, mas, ao apresentar o tema, em alguns casos, demonstraram menor interesse e, em outros, alegaram falta de tempo para responder, seja pessoalmente, por telefone, por Skype ou através de e-mails, opções que foram oferecidas. Por esse motivo, acredita-se que algumas das entrevistas serão respondidas no futuro e, por isso, poderão ser utilizadas na continuidade desta pesquisa em novas publicações.

Para suprir tal dificuldade, foram ampliadas as análises de filmes. Durante o estudo teórico e a análise de cada obra selecionaram-se as obras, julgando a relevância com o tema abordado e a quantidade de informações disponíveis sobre a coprodução. Sendo assim, foram consideradas a riqueza ou a falta de elementos da relação estabelecida entre Brasil e Portugal no filme, seja no âmbito da produção ou do conteúdo, para acrescentar substância aos questionamentos a respeito desses acordos internacionais.

A pesquisa levantou aspectos que relacionaram os filmes aos objetivos das políticas de coprodução, bem como a representação cultural dos respectivos países nas obras. Esses elementos foram fundamentais na elaboração do roteiro de entrevistas, o que pode ter gerado certa dificuldade em obter retorno, já que em alguns filmes não é evidente a compatibilidade com alguns itens do regulamento de candidatura para a coprodução.

Durante a análise dos filmes, uma das questões que seriam destacadas, dizia respeito à participação na produção de equipes brasileiras e portuguesas. Dessa forma, esperava-se que os créditos finais fossem elementos fundamentais. Porém, por diversas vezes, não fica clara essa distinção, principalmente porque os nomes dos nativos de ambos os países têm a mesma origem e acabam por serem muito parecidos, diferentemente dos nomes alemães, por exemplo, que aparecem nos créditos do filme *O Céu de Suely*.

Observa-se que a maioria das coproduções Brasil-Portugal são não-comerciais. Além disso, possuem um número baixo de espectadores, se comparados às obras distribuídas por grandes distribuidoras como a Globo Filmes. Apesar disso, nota-se que esse é um meio que viabiliza a presença de conteúdos culturais nas salas brasileiras, que tem amplo domínio do cinema comercial.

Nota-se um esforço para que os países lusófonos com maior experiência em produção cinematográfica como Portugal e Brasil em apoiar o cinema de outros países de mesma língua que tem menor experiência como previsto no Acordo da CPLP, conforme analisado no capítulo 2 desta dissertação. Voltando ao eixo Brasil-Portugal, em iniciativa parecida à proposta pela CPLP, seria interessante estender este incentivo a produtores de cidades em que não há uma produção cinematográfica tão predominante. Nota-se que há pouca oportunidade de produção cinematográfica pois a maioria das produtoras envolvidas nas coproduções analisadas estão no êxito composto por Rio de Janeiro e São Paulo, no Brasil que já estão familiarizadas aos incentivos para a produção de cinema. Essa medida poderia aumentar a presença de produtores fora desse eixo.

Uma maneira poderia ser divulgar melhor os procedimentos necessários e quais as formas de incentivos. Parece haver interesse por parte de produtores menos experientes em adotar esses mecanismos pois esta parceria já ocorre em outros departamentos como acontece no Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa (Cineport) que há vários anos acontece na capital da Paraíba, no Brasil, levando filmes de diversos países lusófonos à cidade, além de muitos convidados portugueses que comparecem ao festival.

É interessante um estudo aprofundado das questões propostas pelos acordos e a aplicação destas, principalmente relacionadas à inserção das culturas dos países signatários nestes filmes. Futuramente, com as respostas dos questionários disponíveis, seria possível delinear com maior detalhe algumas questões levantadas nesta pesquisa sobre a coprodução Brasil-Portugal.

Bibliografia

ADORNO, T. W. **Indústria Cultural**. In: COHN, Gabriel (Ed.). Textos de T. W. Adorno, São Paulo: Ática, p. 93-99, 1994. (Texto originalmente publicado em 1978)

AUMONT, Jacques. **Estética do filme**. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **L'Analyse des Films**. 2. ed. Paris: Nathan, 1999 (Original de 1988).

BAZIN, André. **O Cinema - Ensaios**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter (1983b). **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In Textos escolhidos: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas (2. ed., pp. 3-28). São Paulo: Abril. (Trabalho original publicado em 1955).

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1980.

COELHO, Eduardo Prado. **Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)**. Portugal: Instituto da Cultura Portuguesa, 1983.

COSTA, Alves. **Breve História do Cinema Português (1896-1962)**. Portugal: Instituto da Cultura Portuguesa, 1978.

COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

CRUZ, Jorge. **Coproduções Brasil – Portugal: reflexões preliminares**. Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinemas em português. Centro Universitário Senac. São Paulo, SP. Outubro de 2012

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **Monólogos lusófonos ou diálogos transnacionais - O caso das adaptações luso-brasileiras**. Comunicação

apresentada no XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, São Paulo, SP: USP, Julho de 2008.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Petrópolis: RJ, Vozes, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

IKEDA, Marcelo Gil. **O modelo das Leis de Incentivo Fiscal e as Políticas Públicas Cinematográficas a partir da década de noventa**. Dissertação de mestrado UFF, Niterói, RJ, 2011.

JOHNSON, Randall; STAM, Robert (editores). **Brazilian Cinema - Expanded Edition**. Estados Unidos da América: Columbia University Press, 1995.

LOPES, Denilson. **Global cinema, world cinema**. In Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação/E-compós, Brasília, v13, n.2, maio/ago.2010.

NORONHA, Danielle Parfentieff de. **Cinema, Memória e Ditadura Civil-Militar: Representações sobre as juventudes em O Que é Isso, Companheiro? e Batismo de Sangue**. Dissertação de mestrado UFS, São Cristóvão, SE, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)**. Comunicação apresentada no VI Congresso SOPCOM, Portugal, Abril de 2009.

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

ROCHA, Flavia Pereira da. **Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)**. Dissertação de mestrado UNB, Brasília, DF, 2012.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial – Volume I**. São Paulo: Martins, 1963.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial – Volume II**. São Paulo: Martins, 1963.

SOUZA, Celso Marcus Vieira de. **As relações Portugal-Brasil dos anos 1990 até hoje**. In *As Relações Portugal-Brasil no Século XX* (p.17 – 38). Porto, Portugal: CEPESE, 2010.

SOUZA, Fernando de; GONÇALVES, Marília Sardenberg. **O aprofundamento das relações Brasil-Portugal no contexto da globalização**. In *As Relações Portugal-Brasil no Século XX* (p.39 – 58). Porto, Portugal: CEPESE, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Antoine. **Ensaio sobre a Análise Filmíca**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VENTURA, M. **A crise dos 6,9%**, in *O Globo*, Segundo Caderno, 22/8/08, pp. 1 e 2.

Referências Cinematográficas

A Festa da Menina Morta (2008), de Matheus Nachtergaele

Arte de Roubar (2008), de Leonel Vieira

Batismo de Sangue (2006), de Helvécio Ratton

Budapeste (2009), de Walter Carvalho

Call Girl (2007), de António-Pedro Vasconcelos

Capitães da Areia (2011), de Cecília Amado

Falsa Loura (2008), de Carlos Reichenbach

José & Pilar (2010), de Miguel Gonçalves Mendes

O Céu de Suely (2006), de Karim Aïnouz

O Último Voo do Flamingo (2011), de João Ribeiro

Sonhos e Desejos (2006), de Marcelo Santiago

Tabu (2012), de Miguel Gomes

Tapete Vermelho (2006), de Luiz Alberto Pereira

Anexo 1 - Tabelas

Tabela 9 - Relação de coproduções Brasil-Portugal listadas pela ANCINE.

Ano	Nome do Projeto	Diretor	Tipo	Gênero	Países Coprodutores
2012	Tabu (ex-Aurora)	Miguel Gomes	Longa	Ficção	Portugal
2011	A Arca do Éden	Marcelo Felix	Longa	Documentário	Portugal
2011	América	João Nuno Pinto	Longa	Ficção	Portugal
2011	Capitães da Areia	Cecília Amado	Longa	Ficção	Portugal
2011	Carta para o Futuro	Renato Martins	Longa	Documentário	Portugal
2011	O Grande Kilapy	Zezé Gamboa	Longa	Ficção	Portugal
2011	O País do Desejo (ex-Amor Sujo)	Paulo Caldas	Longa	Ficção	Portugal
2010	A Velha dos Fundos	Pablo Jose Meza	Longa	Ficção	Argentina / Portugal
2010	As Doze Estrelas	Luiz Alberto Pereira	Longa	Ficção	México / Portugal
2010	Dores & Amores	Ricardo Pinto e Silva	Longa	Ficção	Portugal
2010	Embargo	Antônio Ferreira	Longa	Ficção	Portugal / Espanha
2010	José & Pilar	Miguel Gonçalves Mendes	Longa	Documentário	Portugal / Espanha
2010	O Manuscrito Perdido	José Barahona	Longa	Documentário	Portugal
2010	O Último Voo do Flamingo	João Ribeiro	Longa	Ficção	França / Itália / Moçambique / Portugal
2009	A Guerra dos Vizinhos	Rubens Xavier	Longa	Ficção	Portugal
2009	Duas Mulheres	João Mario Grilo	Longa	Ficção	Portugal
2009	No Meu Lugar (ex-Vórtice)	Eduardo Valente	Longa	Ficção	Portugal
2009	O Samba que mora em mim (ex-Cresci na Mangueira)	Geórgia Guerra Peixe	Longa	Documentário	Portugal
2008	A Festa da Menina Morta	Matheus Nachtergaele	Longa	Ficção	Argentina / Portugal
2008	À Margem do Lixo	Evaldo Mocarzel	Longa	Documentário	Portugal
2008	Arte de Roubar (ex-Naturezas Mortas)	Leonel Vieira	Longa	Ficção	Portugal
2008	Budapeste	Walter Carvalho	Longa	Ficção	Hungria / Portugal
2008	Entre os Dedos	Frederico Serra e Tiago Guedes	Longa	Ficção	Portugal
2008	Milho	José Barahona	Média	Documentário	Portugal
2008	Um Amor de Perdição (ex-Simão Botelho)	Mário Barroso	Longa	Ficção	Portugal
2007	Call Girl	Antonio Pedro Vasconcelos	Longa	Ficção	Portugal
2007	Dot.com	Luís Galvão Teles	Longa	Ficção	Portugal
2007	Falsa Loura	Carlos Reichenbach	Longa	Ficção	Portugal
2007	O Mistério da Estrada de Sintra	Jorge Paixão da Costa	Longa	Ficção	Portugal
2006	A Outra Margem	Luís Felipe Rocha	Longa	Ficção	Portugal
2006	Batismo de Sangue	Helvécio Ratton	Longa	Ficção	Portugal
2006	O Céu de Suely	Karim Aïnouz	Longa	Ficção	Alemanha / França / Portugal
2006	Sonhos e Desejos	Marcelo Santiago	Longa	Ficção	Portugal
2006	Viúva Rica Solteira Não Fica	José Fonseca e Costa	Longa	Ficção	Portugal
2005	Ilha dos Escravos	Francisco Manso	Longa	Ficção	Portugal
2005	Tapete Vermelho	Luiz Alberto Pereira	Longa	Ficção	Portugal / México
2005	Um Tiro no Escuro	Leonel Vieira	Longa	Ficção	Portugal

Tabela 10 - Coproduções Brasil-Portugal listadas pela ANCINE.

	Nome do Projeto	Sit. Patrimonial Brasileira	Lançam.	Cópias em salas	Público acumulado	Renda Acumulada (R\$)
1	Capitães da Areia	Majoritário	out-11	119	1.466.337	166.071,00
2	Budapeste	Majoritário	maio-09	40	862.662	97.542,00
3	O Céu de Suely	Majoritário	nov-06	10	604.614	73.892,00
4	Batismo de Sangue	Majoritário	abr-07	24	402.345	56.535,00
5	José & Pilar	Minoritário	nov-10	20	211.369	22.629,00
6	A Festa da Menina Morta	Majoritário	jun-09	14	130.340	16.109,00
7	Sonhos e Desejos	Majoritário	nov-06	24	108.151	13.613,00
8	Falsa Loura	Majoritário	abr-08	10	82.600	11.786,00
9	Tapete Vermelho	Majoritário	abr-06	28	50.955	275.515,00
10	Dot.com	Minoritário	jun-08	6	46.984	5.478,00
11	A Velha dos Fundos	Minoritário	jun-12	6	40.689	4.648,00
12	As Doze Estrelas	Majoritário	maio-11	27	32.012	3.323,00
13	No Meu Lugar (ex-Vórtice)	Majoritário	nov-09	14	31.521	5.227,00
14	A Guerra dos Vizinhos	Majoritário	set-10	8	27.414	3.659,00
15	O Samba que mora em mim (ex-Cresci na Mangueira)	Majoritário	fev-11	7	15.176	1.747,00
16	O Último Voo do Flamingo	Minoritário	maio-11	7	14.160	1.686,00
17	Viúva Rica Solteira Não Fica	Minoritário	abr-07	2	13.039	1.494,00
18	A Outra Margem	Minoritário	out-08	2	12.349	1.615,00
19	O Mistério da Estrada de Sintra	Minoritário	nov-08	4	5.451	687,00
20	Entre os Dedos	Minoritário	mar-09	2	3.597	624,00
21	Duas Mulheres	Minoritário	jan-11	2	1.917	267,00
22	Embargo	Minoritário	out-11	1	1.189	118,00
23	À Margem do Lixo	Majoritário	nov-11	1	772	161,00
-	O Manuscrito Perdido	Minoritário	nov-12	ND	ND	ND
-	Tabu (ex-Aurora)	Minoritário	-	-	-	-
-	A Arca do Éden	Minoritário	-	-	-	-
-	América	Minoritário	-	-	-	-
-	Carta para o Futuro	Majoritário	-	-	-	-
-	O Grande Kilapy	Minoritário	-	-	-	-
-	O País do Desejo (ex-Amor Sujo)	Majoritário	-	-	-	-
-	Dores & Amores	Majoritário	-	-	-	-
-	Arte de Roubar (ex-Naturezas Mortas)	Minoritário	-	-	-	-
-	Milho	Minoritário	-	-	-	-
-	Um Amor de Perdição (ex-Simão Botelho)	Minoritário	-	-	-	-
-	Call Girl	Minoritário	-	-	-	-
-	Ilha dos Escravos	Minoritário	-	-	-	-
-	Um Tiro no Escuro	Minoritário	-	-	-	-

Tabela 11 – Espectadores em filmes nacionais em Portugal

Nº	Título	Tipo	Realizador	Estreia	Receita	Espect.	Sessões
1	O Crime Do Padre Amaro	Ficção	Carlos Coelho da Silva	2005	€ 1.643.842	380.671	10.185
2	7 Pecados Rurais	Ficção	Nicolau Breyner	2013	€ 1.498.287	289.147	7.848
3	Filme Da Treta	Ficção	José Sacramento	2006	€ 1.092.404	278.956	7.067
4	Balas & Bolinhos - O Último Capítulo	Ficção	Luís Ismael	2012	€ 1.298.127	256.158	6.455
5	Morangos Com Açúcar - O Filme	Ficção	Hugo de Sousa	2012	€ 1.233.020	238.323	7.175
6	Call Girl	Ficção	António-Pedro Vasconcelos	2007	€ 1.034.687	232.581	7.138
7	Corrupção	Ficção	-	2007	€ 1.010.974	230.741	8.668
8	Amália - O Filme	Ficção	Carlos Coelho da Silva	2008	€ 929.680	214.614	7.893
9	Uma Aventura na Casa Assombrada	Ficção	Carlos Coelho da Silva	2009	€ 558.477	124.938	5.230
10	A Bela e o Paparazzo	Ficção	António-Pedro Vasconcelos	2010	€ 435.415	99.117	5.309
11	Second Life	Ficção	Alexandre C. Valente, Miguel Gaudêncio	2009	€ 403.962	90.194	4.159
12	Contraluz	Ficção	Fernando Fragata	2010	€ 378.809	83.724	3.764
13	Sorte Nula	Ficção	Fernando Fragata	2004	€ 305.951	74.095	3.126
14	O Sonho de Uma Noite de S. João	Animação	Ángel de la Cruz, Manolo Gómez	2005	€ 233.897	58.898	3.010
15	Comboio Noturno Para Lisboa	Ficção	Bille August	2013	€ 305.884	58.680	2.823
16	Balas & Bolinhos - O Regresso	Ficção	Luís Ismael	2004	€ 234.804	57.587	2.269
17	O Cônsul de Bordéus	Ficção	Francisco Manso, João Correa	2012	€ 265.188	54.973	2.811
18	Linhas de Wellington	Ficção	Valeria Sarmiento	2012	€ 231.449	50.770	2.477
19	Contrato	Ficção	Nicolau Breyner	2009	€ 205.634	45.570	2.097
20	Floribela	Ficção	Vicente Alves do Ó	2012	€ 178.357	41.759	1.866
21	A Esperança Está Onde Menos Se Espera	Ficção	Joaquim Leitão	2009	€ 175.187	41.096	3.078
22	Fados	Docum.	Carlos Saura	2007	€ 141.181	34.312	1.639
23	Alice	Ficção	Marco Martins	2005	€ 141.990	34.104	1.556
24	O Mistério da Estrada de Sintra	Ficção	Jorge Paixão da Costa	2007	€ 123.377	29.406	2.305
25	Arte de Roubar	Ficção	Leonel Vieira	2008	€ 126.643	29.361	2.729
26	Coisa Ruim	Ficção	Tiago Guedes, Frederico Serra	2006	€ 117.682	29.243	1.895
27	Filme Do Desassossego	Ficção	João Botelho	2010	€ 111.297	28.746	145
28	Um Tiro no Escuro	Ficção	Leonel Vieira	2005	€ 120.966	28.571	2.155
29	Dot.com	Ficção	Luís Galvão Teles	2007	€ 96.593	28.166	1.885
30	José & Pilar	Docum.	Miguel Gonçalves Mendes	2010	€ 97.579	26.978	1.081
31	Tabu	Ficção	Miguel Gomes	2012	€ 115.739	23.418	1.238
32	RPG	Ficção	Tino Navarro, David Rebordão	2013	€ 116.211	22.855	1.287
33	Sangue do Meu Sangue	Ficção	João Canijo	2011	€ 99.426	21.809	1.199
34	O Milagre Segundo Salomé	Ficção	Mário Barroso	2004	€ 81.209	20.487	1.868
35	Aquele Querido Mês de Agosto	Ficção	Miguel Gomes	2008	€ 91.504	20.375	1.060
36	Portugal S.A.	Ficção	Ruy Guerra	2004	€ 84.995	20.121	1.724
37	Kiss Me	Ficção	António da Cunha Telles	2004	€ 81.089	19.107	1.516
38	Bairro	Ficção	Jorge Cardoso, L. Mello, J. M. Fernandes, Ricardo Inácio	2013	€ 96.587	18.755	1.551
39	Complexo - Universo Paralelo	Docum.	Mário Patrocínio	2011	€ 85.367	17.042	814
40	Lisboetas	Docum.	Sérgio Tréfaut	2006	€ 65.503	15.691	475

Fonte: ICA.

Tabela 12 – Investimentos de Portugal em distribuição.

Ano	Título	País de Estreia	Tipo	Apoio Financeiro
2011	A ESPADA E A ROSA	França	Longa - Ficção	€ 12.500
2011	DOT.COM	Itália	Longa - Ficção	€ 12.500
2011	O ESTRANHO CASO DE ANGÉLICA	França	Longa - Ficção	€ 12.500
2011	O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO	Espanha	Longa - Ficção	€ 12.500
2011	QUERO SER UMA ESTRELA	Moçambique	Longa - Ficção	€ 12.500
2010	A RELIGIOSA PORTUGUESA	EUA	Longa - Ficção	€ 3.490
2010	AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO	Alemanha	Longa - Ficção	€ 4.718
2010	AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO	Argentina	Longa - Ficção	€ 12.000
2010	DOT.COM	Alemanha	Longa - Ficção	€ 12.500
2010	MISTÉRIOS DE LISBOA	França	Longa - Ficção	€ 12.500
2010	O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO	Moçambique	Longa - Ficção	€ 12.500
2010	JOSÉ & PILAR	Brasil	Documentário	€ 1.660
2009	AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO	Brasil	Longa - Ficção	€ 12.000
2009	AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO	França	Longa - Ficção	€ 12.500
2009	TERRA SONÂMBULA	Brasil	Longa - Ficção	€ 9.416
2009	DOT.COM	Polónia	Longa - Ficção	€ 3.142
2009	DOT.COM	Roménia	Longa - Ficção	€ 2.606
2009	ATÉ AO TECTO DO MUNDO	São Tomé e Príncipe	Animação	€ 12.500
2008	BODY RICE	França	Longa - Ficção	€ 12.500
2008	FLORIPES	São Tomé e Príncipe	Longa - Ficção	€ 2.176
2008	TERRA SONÂMBULA	África do Sul	Longa - Ficção	€ 4.117
2008	JUVENTUDE EM MARCHA	Reino Unido	Longa - Ficção	€ 9.500
2008	A ILHA DOS ESCRAVOS	Moçambique	Longa - Ficção	€ 9.000
2008	A ILHA DOS ESCRAVOS	Cabo Verde	Longa - Ficção	€ 12.500
2008	CRISTÓVÃO COLOMBO, O ENIGMA	França	Longa - Ficção	€ 12.500
2008	ATÉ AO TECTO DO MUNDO	Guiné-Bissau	Animação	€ 10.000
2007	TRANSE	França	Longa - Ficção	€ 12.470
2007	BELLE TOUJOURS	França	Longa - Ficção	€ 6.000

Tabela 13 – Taxas da Condecine para obras não publicitárias

Obras para o Mercado de SALAS DE EXIBIÇÃO	Brasileira	Estrangeira
Obra de duração máxima de até 15 minutos	60,00	300,00
Obra de duração superior a 15 minutos e até 50 minutos	140,00	700,00
Obra de duração superior a 50 minutos	600,00	3.000,00
Obras para o Mercado de VÍDEO DOMÉSTICO (em qualquer suporte)	Brasileira	Estrangeira
Obra de duração máxima de até 15 minutos	60,00	300,00
Obra de duração superior a 15 minutos e até 50 minutos	140,00	700,00
Obra de duração superior a 50 minutos	600,00	3.000,00
Conjunto de obras audiovisuais de curta ou média metragem, gravadas no mesmo suporte, de duração superior a 50 minutos	600,00	3.000,00
Obra seriada (por capítulo ou episódio)	150,00	750,00
Obras para o Mercado de RADIODIFUSÃO DE SOM E IMAGENS	Brasileira	Estrangeira
Obra de duração máxima de até 15 minutos	60,00	300,00
Obra de duração superior a 15 minutos e até 50 minutos	140,00	700,00
Obra de duração superior a 50 minutos	600,00	3.000,00
Obra seriada (por capítulo ou episódio)	150,00	750,00
Obras para o Mercado de SERVIÇOS DE COMUNICAÇÃO ELETRÔNICA DE MASSA POR ASSINATURA (quando se tratar da programação nacional de que trata o Inciso XV do Art. 1º)	Brasileira	Estrangeira
Obra de duração máxima de até 15 minutos	40,00	200,00
Obra de duração superior a 15 minutos e até 50 minutos	100,00	500,00
Obra de duração superior a 50 minutos	400,00	2.000,00
Obra de duração superior a 50 minutos Obra seriada (por capítulo ou episódio)	90,00	450,00
Obras para OUTROS MERCADOS	Brasileira	Estrangeira
Obra de duração máxima de até 15 minutos	60,00	300,00
Obra de duração superior a 15 minutos e até 50 minutos	140,00	700,00
Obra de duração superior a 50 minutos	600,00	3.000,00
Obra seriada (por capítulo ou episódio)	150,00	750,00

Tabela 14 – Taxas da Condecine para obras publicitárias

Obra publicitária brasileira filmada no Exterior	
<i>Modo de exibição</i>	<i>Valor</i>
Todos os segmentos de mercado	R\$ 28.000,00
Serviços de radiodifusão de sons e imagens	R\$ 20.000,00
Serviços de comunicação eletrônica de massa por assinatura, quando incluída em programação nacional	R\$ 6.000,00
Vídeo doméstico, em qualquer suporte	R\$ 3.500,00
Salas de exibição pública	R\$ 3.500,00
Outros segmentos de mercado	R\$ 500,00
Obra publicitária estrangeira	
<i>Modo de exibição</i>	<i>Valor</i>
Todos os segmentos de mercado	R\$ 84.000,00
Exclusiva para o mercado de serviços de radiodifusão de sons e Imagens	R\$ 70.000,00
Exclusiva para o mercado de serviços de comunicação eletrônica de massa por assinatura, quando incluída em programação nacional	R\$ 10.000,00
Exclusiva para o mercado de vídeo doméstico, em qualquer suporte	R\$ 6.000,00
Salas de exibição pública	R\$ 6.000,00
Outros segmentos de mercado	R\$ 1.000,00
Obra publicitária estrangeira adaptada	
<i>Modo de exibição</i>	<i>Valor</i>
Todos os segmentos de mercado	R\$ 50.000,00
Serviços de radiodifusão de sons e imagens	R\$ 45.000,00
Serviços de comunicação eletrônica de massa por assinatura, quando incluída em programação nacional	R\$ 8.000,00
Vídeo doméstico, em qualquer suporte	R\$ 5.000,00
Salas de exibição pública	R\$ 5.000,00
Outros segmentos de mercado	R\$ 800,00
Obra publicitária brasileira	
<i>Modo de exibição</i>	<i>Valor</i>
Todos os segmentos de mercado	R\$ 1.500,00
Serviços de radiodifusão de sons e imagens	R\$ 1.000,00
Serviços de comunicação eletrônica de massa por assinatura, quando incluída em programação nacional	R\$ 500,00
Vídeo doméstico, em qualquer suporte:	R\$ 300,00
Salas de exibição pública	R\$ 300,00
Outros segmentos de mercado	R\$ 100,00

Disponível em

<http://www.ancine.gov.br/media/passoapasso/RegistroTitulosPublicitarios.pdf>

Anexo 2 – Questionários enviados

Questionário Enviado à Ancine para Solicitação de Entrevista

1. Nome, cargo, se possível, pequeno currículo.
2. Como é avaliada a evolução do volume de coproduções entre Brasil e Portugal nos últimos anos (2005-2012)?
3. Como acontece a fiscalização do Regulamento do Protocolo Luso-brasileiro?
4. Qual a avaliação da Ancine sobre os objetivos do incentivo às coproduções entre Brasil e Portugal? Tais objetivos têm sido alcançados?
5. Estes incentivos beneficiam produtoras independentes pequenas? É possível exemplificar alguns casos?
6. Quais os critérios para o protocolo admitir diretores que não sejam de nenhum dos países signatários do acordo luso-brasileiro?
7. A Ancine prevê algum tipo de suporte para a distribuição destas coproduções?
8. Alguns filmes coproduzidos entre Brasil e Portugal não chegaram a ser exibidos no país de participação minoritária, como isto é avaliado?
9. Existem coproduções Brasil-Portugal entre 2005 e 2012 que não foram concluídas onde o Brasil é majoritário. Qual a ação da Ancine nestes casos?
10. Qual a importância da relação Brasil-Portugal no Cinema?

Questionário Enviado ao ICA

1. Nome, cargo, se possível, pequeno currículo.
2. Como é avaliada a evolução do volume de coproduções entre Brasil e Portugal nos últimos anos (2005-2012)?
3. Como acontece a fiscalização do Regulamento do Protocolo Luso-Brasileiro?
4. Qual a avaliação do ICA sobre os objetivos do incentivo às coproduções entre Brasil e Portugal? Tais objetivos têm sido alcançados?
5. Estes incentivos beneficiam produtoras independentes pequenas? É possível exemplificar alguns casos?
6. Quais os critérios para o protocolo admitir diretores que não sejam de nenhum dos países signatários do acordo luso-brasileiro?
7. O ICA prevê algum tipo de suporte para a distribuição destas coproduções?
8. Alguns filmes coproduzidos entre Brasil e Portugal não chegaram a ser exibidos no país de participação minoritária, como isto é avaliado?
9. Existem coproduções Brasil-Portugal entre 2005 e 2012 que não foram concluídas. Qual a ação do ICA nestes casos?
10. Quais os impactos do recente corte de incentivos ao cinema que ocorreu em Portugal para as coproduções luso-brasileiras?
11. Qual a importância da relação Brasil-Portugal no Cinema?