



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

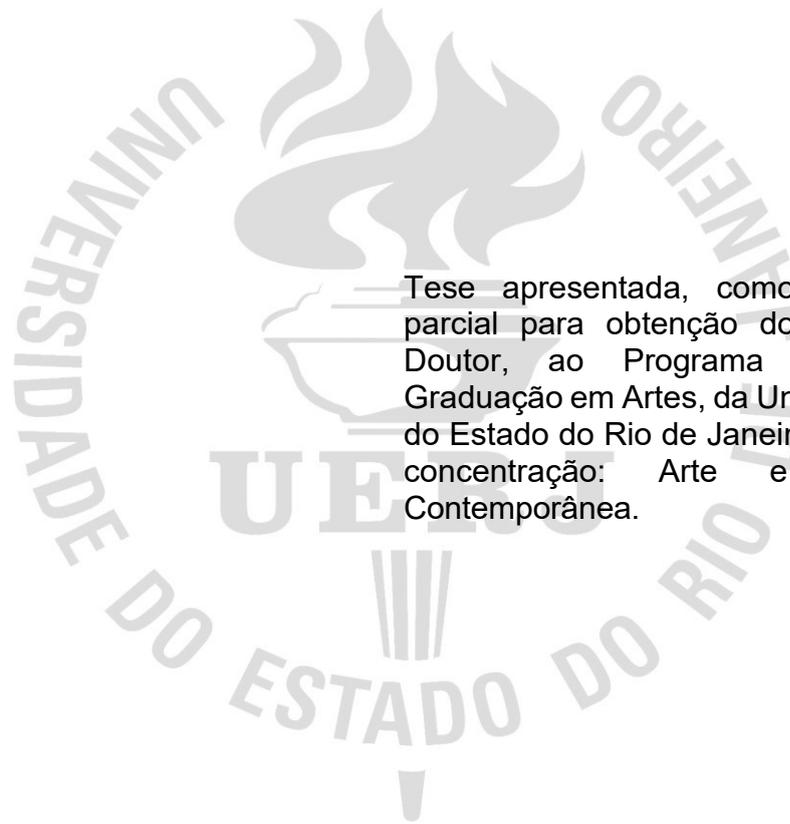
Helyenay Souza Araújo

**Coproduzir em português: apoio ao cinema luso-brasileiro no
âmbito do Programa IBERMEDIA**

Rio de Janeiro
2022

Helyenay Souza Araújo

**Coproduzir em português: apoio ao cinema luso-brasileiro no âmbito do
Programa IBERMEDIA**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A663 Araújo, Helyenay.Souza
Coproduzir em português: apoio ao cinema luso-brasileiro no âmbito do Programa IBERMEDIA / Helyenay Souza Araújo. – 2022. 169 f: il.

Orientadora: Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Cinema e transnacionalismo - Teses. 2. Cinema brasileiro - Teses. 3. Cinema português - Teses. 4. Coprodução (Cinema, televisão, etc.) – Teses. 5. Programa Ibermídia – Teses. I. Lyra, Luciana, 1975-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III Título.

CDU 791.43(81:469)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Helyenay Souza Araújo

**Coproduzir em português: apoio ao cinema luso-brasileiro no âmbito do
Programa IBERMEDIA**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 12 de dezembro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Paulo Manuel Ferreira da Cunha
Universidade da Beira Interior

Prof^a. Dra. Michelle Cunha Sales
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Paloma Oliveira de Carvalho Santos
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Rodrigo Guerón
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Para Lila, que chegou para transformar o meu mundo e dar novo sentido a tudo que eu faço. Minha fonte de inspiração mais pura e força mais intensa. E para todas as outras mulheres que pavimentaram o meu caminho até aqui.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Luciana Lyra pela generosidade e acolhimento no meu retorno ao Instituto de Artes para encerrar este ciclo do doutorado.

Ao professor Jorge Luiz Cruz, por ter sido meu orientador e ter compartilhado comigo os seus projetos, ideias e conhecimentos ao longo de boa parte do doutorado.

À professora Mirian Tavares pela calorosa acolhida na Universidade do Algarve durante o meu período de Doutorado Sanduíche (FAPERJ), em Portugal.

À minha família, minha força motriz durante a minha longa caminhada acadêmica.

À minha irmã, Sâmia, por ter compartilhado comigo a casa, a vida e os sonhos durante a minha jornada no Rio de Janeiro. Sua presença constante e incentivadora sempre me motivou.

À minha filha, que chegou para abalar todas as certezas e me encher de coragem para enfrentar os desafios da vida de mãe imigrante.

Ao meu companheiro Ugo, que dividiu comigo as angústias e incertezas dessa jornada acadêmica.

Aos amigos de Fortaleza, do Rio de Janeiro, de Portugal, que sempre me deram suporte nas minhas andanças por todos estes lugares.

À minha amiga e parceira de tudo, Michelle Sales, que foi quem primeiro me incentivou a fazer o doutorado e está sempre presente nas minhas conquistas.

Aos amigos dos estudos de Cinemas em Português: Paulo Cunha, Nívea Faso, José Filipe Costa, Filipa Rosário, Iván Villarnea, pela partilha de conhecimentos, interlocução e companhia nos eventos acadêmicos durante os anos do doutorado.

À FAPERJ pela bolsa de estudos que me permitiu experienciar o período de doutorado sanduíche, em Portugal, de suma importância para a conclusão da minha investigação.

“O cinema não tem fronteiras nem limites. É um fluxo constante de sonho.”

Orson Welles

RESUMO

ARAUJO, Helyenay Souza. *Coproduzir em português: apoio ao cinema luso-brasileiro no âmbito do Programa IBERMEDIA*. 2022. 169 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta tese examina as coproduções cinematográficas luso-brasileiras cofinanciadas pelo Programa IBERMEDIA entre 1998 e 2021. A partir da questão “quais relações de investimento e retorno envolvem as coproduções entre Brasil e Portugal com apoio do Programa IBERMEDIA?” buscamos compreender a evolução das relações cinematográficas entre os dois países, considerando o impacto das coproduções na expansão do cinema nacional e na institucionalização de políticas públicas. Propomos o conceito de “espaço audiovisual luso-brasileiro” para analisar as trocas, políticas e dinâmicas que sustentam essa relação cinematográfica, que remonta ao surgimento do cinema e se intensifica ao longo do século XX. Para embasar nossa análise, realizamos uma revisão das principais teorias sobre cinemas transnacionais, com o objetivo de contribuir para os estudos sobre as redes que moldam o sistema audiovisual contemporâneo.

Palavras-chave: coprodução luso-brasileira; Programa IBERMEDIA; cinemas em português; cinema transnacional.

ABSTRACT

ARAÚJO, Helyenay. *Co-producing in Portuguese: support for Luso-Brazilian Cinema within the IBERMEDIA Program*. 2022. 169 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This thesis examines the Luso-Brazilian film co-productions co-financed by the IBERMEDIA Program between 1998 and 2021. Starting from the question “what investment and return relationships are involved in the co-productions between Brazil and Portugal supported by the IBERMEDIA Program?”, we seek to understand the evolution of the cinematic relations between the two countries, considering the impact of co-productions on the expansion of national cinema and the institutionalization of public policies. We propose the concept of the "Luso-Brazilian audiovisual space" to analyze the exchanges, policies, and dynamics that sustain this cinematic relationship, which dates back to the emergence of cinema and intensifies throughout the 20th century. To support our analysis, we conduct a review of the main theories on transnational cinema, aiming to contribute to the studies on the networks that shape the contemporary audiovisual system.

Keywords: luso-Brazilian co-production; IBERMEDIA Program; portuguese cinemas; transnational cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Cartaz do filme <i>A Rosa do Adro</i> (1919)	52
Imagem 2 – Sacadura Cabral e Gago Coutinho (1922)	54
Imagem 3 – Trecho do Acordo Cultural Luso-brasileiro de 1941.....	62
Imagem 4 – Fotograma I do filme <i>Vendaval Maravilhoso</i> (1949).....	65
Imagem 5 – Fotograma II do filme <i>Vendaval Maravilhoso</i> (1949).....	65
Imagem 6 – Cartaz do filme <i>Os Verdes Anos</i> (1963).....	70
Imagem 7 – Glauber Rocha em <i>As Armas e o Povo</i> (1975).....	75
Imagem 8 – Mapa de países membros do Programa IBERMEDIA.....	116
Imagem 9 – Cartaz do Filme <i>O Grande Kilapy</i> (2012).....	133
Imagem 10- Cartaz do Filme <i>Refrigerantes e Canções de Amor</i> (2016).....	133
Imagem 11- Fotograma do filme <i>A Mulher Polícia</i> (2003).....	140
Imagem 12- Fotograma 1 do filme <i>Brava Gente Brasileira</i> (2000).....	142
Imagem 13- Fotograma 2 do filme <i>Brava Gente Brasileira</i> (2000).....	142
Imagem 14- Fotograma do Filme <i>Praça Paris</i> (2017).....	144

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Estimativa do volume de coproduções europeias (2997-2016)...	89
Gráfico 2 – Evolução estimada das coproduções na América Latina (1998-2021).....	91
Gráfico 3 – <i>Ranking</i> dos países por coprodução apoiadas (1998-2021).....	125
Gráfico 4 – Coproduções apoiadas pelo IBERMEDIA com e sem participação espanhola.....	129
Gráfico 5 – Participação de filmes portugueses (coproduções maioritárias e minoritárias) por ano de apoio (1998-2021).....	148
Gráfico 6 – Participação de filmes brasileiros (coproduções maioritárias e minoritárias) por ano de apoio (1998-2021).....	148

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –	Acordos bilaterais estabelecidos entre Portugal e outros países com variação patrimonial.....	95
Tabela 2 –	Relação entre coproduções e produções nacionais de longa-metragem nos PALOPs (1976-2013).....	97
Tabela 3 –	Editais de apoio à coprodução com países de língua portuguesa (2021).....	98
Tabela 4 –	Coproduções brasileiras entre 1995-2004.....	102
Tabela 5 –	Acordos bilaterais brasileiros com variação patrimonial.....	104
Tabela 6 –	Valores repassados por Brasil e Portugal e porcentagens no orçamento geral do Programa IBERMEDIA (2014-2021).....	114
Tabela 7 –	Projetos de coprodução aprovados na primeira convocatória do IBERMEDIA.....	114
Tabela 8 –	Ano de incorporação dos países no Programa IBERMEDIA...	115
Tabela 9 –	Fundos aportados e recebidos por país (1998-2016).....	120
Tabela 10 –	Resumo dos projetos aprovados por modalidade de apoio (2017-2021).....	122
Tabela 11 –	Resumo geral das convocatórias de 2016.....	122
Tabela 12 –	Evolução dos projetos aprovados por ano e modalidade (1998-2016).....	122
Tabela 13 –	Coproduções majoritárias brasileiras com outros países no IBERMEDIA (bilaterais e multilaterais).....	150

Tabela 14 – Coproduções minoritárias brasileiras com outros países no IBERMEDIA (bilaterais e multilaterais).....	150
Tabela 15 – Coproduções majoritárias portuguesas com outros países no IBERMEDIA (bilaterais e multilaterais).....	151
Tabela 16 – Coproduções minoritárias portuguesas com outros países no IBERMEDIA (bilaterais e multilaterais).....	151

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AECI	Agência Espanhola de Cooperação Internacional
AIM	Associação de Investigadores de Imagem em Movimento
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
CAACI	Conferência das Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Iberoamericanas
CCP	Comitê de Concertação Permanente
CII	Comitê Intergovernamental
CPB	Certificado de Produto Brasileiro
CPLP	Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOCTV	Oficina para Formatação de Projetos de Documentário
EBC	Empresa Brasileira de Comunicação
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S.A

EUROIMAGES European cinema support fund

FAPERJ Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

FESTIN Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa

FICTV Oficina para Formatação de Projeto de Ficção

FSA Fundo Setorial do Audiovisual

IBERMEDIA Fundo Iberoamericano de Apoio ao Cinema e Audiovisual

ICA Instituto de Cinema e Audiovisual Português

IIM Instituto Internacional de Macau

IMDB Internet Movie Database

IPACA Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisual

MAM Museu de Arte Moderna

MERCOSUL Mercado comum do sul

MINC Ministério da Cultura do Brasil

MRE	Ministério de Relações Exteriores do Brasil
OCA	Observatório do Cinema e Audiovisual
ONU	Organização das Nações Unidas
PALOPs	Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
PECC	Plano Estratégico de Cooperação Cultural Multilateral da CPLP
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
PRODECINE	Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro
RECAM	Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do MERCOSUL
RTP	Rádio e Televisão de Portugal
SAV	Secretaria do Audiovisual
SEGIB	Secretaria Geral Iberoamericana
SOCINE	Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
SPN	Secretariado de Propaganda Nacional

TDM Teledifusão de Macau

TPA Televisão Pública de Angola

UTI Unidade Técnica

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1 ESTADO DA ARTE	24
1.1 Sobre cinemas transnacionais: termos e definições.....	24
1.2 O transnacional como conceito teórico nas ciências humanas.....	27
1.3 Retomando a questão do transnacional para os estudos de cinema.....	29
1.4 Tipologias ou categorias para a compreensão do conceito de cinemas transnacionais	32
1.5 Problemática em torno do conceito de cinema nacional.....	43
2 MEMÓRIA DE UMA UTOPIA.....	47
2.1 Vai e vem: primeiras relações cinematográficas entre lá e cá.....	47
2.2 O Estado e o Cinema nos anos 1930: o projeto de projeção atlântica de António Ferro.....	54
2.2.1 <u>Vendaval Maravilhoso</u>	62
2.2.2 <u>Antônio Ferro: um homem de cinema</u>	66
2.3 Aproximações entre o Novo Cinema Português e o Cinema Novo Brasileiro.....	69
2.4 I Encontro sobre a comercialização de filmes países de expressão portuguesa e espanhola.....	79
3 DAS POLÍTICAS DE COPRODUÇÃO À IDEIA DE CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO AUDIOVISAL LUSO-BRASILEIRO.....	88
3.1 Políticas de coprodução para o cinema português.....	92
3.2 Políticas de coprodução brasileiras.....	100

3.3	Audiovisual no âmbito da comunidade dos países de língua portuguesa.....	105
3.4	Acordo de Coprodução Cinematográfica Luso-brasileiro.....	109
4	O PROGRAMA IBERMEDIA E AS COPRODUÇÕES LUSO-BRASILEIRAS.....	112
4.1	Dados sobre o desenvolvimento e consolidação do IBERMEDIA.....	119
4.2	Convocatória de apoio à coprodução de filmes ibero- americanos e a linha aberta ao documentário do Programa IBERMEDIA.....	129
4.3	Inventário das coproduções portuguesas e brasileiras apoiadas pelo Programa IBERMEDIA.....	138
4.3.1	<u>Produção, distribuição e exibição das coproduções luso-brasileiras cofinanciadas pelo IBERMEDIA.....</u>	138
	CONCLUSÃO	156
	REFERÊNCIAS	159
	FILMOGRAFIA.....	167

APRESENTAÇÃO

Este estudo surge da constatação de uma lacuna significativa no campo dos cinemas transnacionais em língua portuguesa, especialmente no que se refere aos intercâmbios audiovisuais luso-brasileiros. Esses intercâmbios têm influenciado a história cinematográfica de ambos os países, mas permanecem pouco explorados academicamente. Este trabalho busca examinar os projetos recentes de coprodução cinematográfica entre Brasil e Portugal, com foco em filmes realizados com o apoio do Programa IBERMEDIA. As questões centrais são: quais relações de investimento e retorno se estabelecem nas coproduções luso-brasileiras apoiadas pelo Programa? E qual o impacto dessas coproduções na formação de um espaço audiovisual transnacional em língua portuguesa?

Inicialmente, a pesquisa visava abordar as coproduções brasileiras com diversos países membros do Programa IBERMEDIA, culminando em um projeto artístico de curadoria de uma mostra. No entanto, a participação em congressos e seminários em Portugal, além do envolvimento em grupos de trabalho sobre cinemas em português, ampliaram o escopo da investigação para incluir as coproduções majoritariamente portuguesas cofinanciadas pelo Programa. Durante um intercâmbio de nove meses em Portugal, financiado por uma bolsa sanduíche da FAPERJ, a pesquisa foi consolidada, e a ideia inicial de curadoria foi substituída por uma análise aprofundada das coproduções luso-brasileiras.

A escolha pelo objeto de estudo reflete minha trajetória profissional no cinema. Minha experiência começou em Fortaleza, onde, ainda estudante de Publicidade e Propaganda na Universidade Federal do Ceará, atuei como *exibidora* de filmes em circuitos alternativos universitários. Posteriormente, ao migrar para o Rio de Janeiro para realizar um mestrado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, investiguei circuitos alternativos de exibição audiovisual, com foco no Cinema Ponto Cine, localizado na periferia da cidade.

Essa trajetória incluiu ainda trabalho em projetos institucionais como a Programadora Brasil (2008-2010) e o Cine Mais Cultura (2009-2010), iniciativas do Ministério da Cultura que buscavam difundir o cinema brasileiro e fomentar o cineclubismo. Essas experiências despertaram meu interesse pelas políticas públicas voltadas para o audiovisual e consolidaram meu desejo de investigar os

mecanismos de financiamento oferecidos por institutos nacionais e organismos supranacionais.

Minha pesquisa de doutorado teve início em 2014, sob a orientação do Prof. Jorge Cruz, com previsão de conclusão em 2018. No entanto, após retornar do intercâmbio em Portugal, questões pessoais e materiais levaram à interrupção do trabalho. Com o impacto da pandemia, a descoberta de uma gravidez e os desafios da maternidade em um país estrangeiro, tive de suspender a investigação.

Em 2022, o religamento ao Programa de Doutorado em Artes foi viabilizado graças à mediação da Professora Luciana Lyra, que gentilmente aceitou orientar esta etapa final. A suspensão da pesquisa resultou em perdas de dados, como entrevistas e anotações realizadas durante o intercâmbio, e limitou o tempo para coleta de novas informações e consulta a fontes bibliográficas. Assim, este texto apresenta uma análise sintética das coproduções luso-brasileiras, preservando, contudo, o rigor metodológico e científico.

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas do século XX, profundas transformações no campo cultural, desencadeadas pelo impacto da globalização, pelo surgimento de novas tecnologias e pelos efeitos derivados da emergente indústria criativa, promoveram uma reestruturação significativa na cadeia produtiva clássica do audiovisual. Nesse contexto, a coprodução cinematográfica emergiu como uma estratégia promissora para a internacionalização, o intercâmbio cultural e o fortalecimento de cinematografias não hegemônicas. Como produtora de cinema, reconheço a relevância dessa prática não apenas para ampliar o alcance das produções, mas também para fomentar diálogos culturais e consolidar identidades audiovisuais em um cenário globalizado.

O modo de produção cinematográfica conhecido como coprodução baseia-se na cooperação técnica, financeira ou artística entre dois ou mais produtores, geralmente de diferentes países. Essa prática, que se generalizou na Europa a partir do final dos anos 1980, intensificou-se na década seguinte como uma estratégia de política cultural vinculada ao processo de integração europeia e ao mercado econômico comum, o Espaço Euro. Gradualmente, foi sendo absorvida por outras cinematografias, incluindo a América Latina e a Comunidade Lusófona, como demonstram os casos analisados nesta pesquisa.

Na Europa, programas como o EUROIMAGES - European Cinema Support Fund e o MEDIA Plus (2001-2005) foram cruciais para garantir a sobrevivência e o crescimento de cineastas provenientes de pequenas cinematografias. Essas iniciativas permitiram a criação de obras que, de outra forma, não teriam condições de existir. Já na América Latina, políticas como as promovidas pelo Mercado Comum do Sul (Mercosul), pela Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas da Ibero-América (CAACI), que gerou as bases de criação do Programa IBERMEDIA, e pela Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (RECAM)¹ consolidaram a coprodução como uma estratégia central

¹ A Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (Recam) é um órgão de consulta formado por representantes dos órgãos nacionais de cinema dos países membros e associados do Mercosul. A Recam foi criada para analisar e desenvolver "mecanismos de

para a criação de mercados regionais, promovendo o intercâmbio cultural e reduzindo a predominância do cinema norte-americano na região.

a CAACI surgiu com o intuito de promover a criação de mercados regionais para ampliar o intercâmbio cultural e o fluxo transnacional de conteúdos e, conseqüentemente, reduzir a predominância do cinema norte-americano nos respectivos territórios (CANEDO, 2013, p. 75).

No Brasil, a coprodução tornou-se um elemento estratégico para a internacionalização do audiovisual a partir do início do século XXI. A Agência Nacional de Cinema (ANCINE) desempenhou papel fundamental ao incentivar acordos bilaterais e multilaterais, fomentar o desenvolvimento de projetos e promover a participação de profissionais brasileiros em festivais e mercados internacionais. Dados da ANCINE indicam um crescimento exponencial das coproduções brasileiras, especialmente em parceria com Portugal, refletindo uma tendência de aproximação entre as duas cinematografias (Cruz; Ferreira; Rocha; 2012).

Em Portugal, a política cinematográfica também se voltou para o apoio à coprodução, particularmente com países de língua oficial portuguesa (Cunha, 2012). Essa estratégia, apesar da invisibilidade mediática, tem buscado reforçar laços identitários baseados em elementos comuns, como língua, religião e patrimônio histórico-cultural. Cunha (2012), apresenta três espaços de contato privilegiados para a internacionalização do cinema português a partir da coprodução: o europeu, desde a adesão a Comunidade Econômica Europeia; o lusófono, apoiado nos trabalhos da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP) e o latino-americano, por influência do Brasil e de Espanha (Programa IBERMEDIA).

Dado esse panorama, a presente pesquisa justifica-se pela necessidade de compreender as dinâmicas das coproduções cinematográficas realizadas em português, com foco nas variáveis econômicas, socioculturais e estéticas. Como

promoção e intercâmbio da produção e distribuição de bens, serviços e pessoal técnico e artístico com a indústria cinematográfica e audiovisual no âmbito do Mercosul" (Mercosul/GMC/RES. N°49/03). No discurso da Recam, —é importante fortalecer o setor cinematográfico e audiovisual do Mercosul como um instrumento que favorece a difusão do processo de integração regionalll (MERCOSUL/GMC/RES. N° 27/09). O órgão tem a responsabilidade de adotar medidas para fortalecer a produção, promover a circulação dos conteúdos locais e apoiar a integração da indústria cinematográfica regional.

produtora, percebo a coprodução não apenas como um modelo de negócio, mas como um espaço de trocas criativas e culturais, que potencializa a diversidade e a inovação no campo audiovisual. Para o desenvolvimento deste estudo faz-se necessário delimitar um recorte temporal, neste caso, estabelecido entre os anos de 1998 (primeiro ano com convocatória do Programa IBERMEDIA) e 2022 (data atual de finalização do trabalho).

Este trabalho estrutura-se em quatro capítulos. No primeiro, reviso teorias sobre cinemas transnacionais, situando as coproduções luso-brasileiras no contexto de fluxos e intercâmbios globais. No segundo, traço um panorama histórico das relações cinematográficas entre Brasil e Portugal, destacando os movimentos institucionais e normativos que culminaram na assinatura de acordos de cooperação. No terceiro capítulo, examino as legislações sobre coprodução e apresento as diretrizes do Programa IBERMEDIA, com base em documentos institucionais e dados consolidados. Finalmente, no quarto capítulo, foco nas coproduções luso-brasileiras apoiadas pelo IBERMEDIA, apresentando um inventário detalhado dessas produções e discutindo seus impactos no cenário audiovisual.

A minha presença em Portugal, durante o período do doutorado-sanduíche, deu-me clareza para a construção de um capítulo histórico sobre as relações cinematográficas entre Brasil e Portugal, que pudesse contextualizar o panorama de relações até o estágio atual das coproduções entre os dois países. Este capítulo abrange o período desde o surgimento do cinema até o início dos anos 1980, quando se intensificaram os movimentos no ambiente normativo e institucional em torno da assinatura de acordos de cooperação e a criação de mecanismos estatais de suporte à coprodução.

O tema das legislações sobre *coprodução internacional* como “modelo de negócio” na produção de filmes longas-metragens ibero-americanos, coproduções brasileiras e portuguesas são, portanto, abordados no terceiro capítulo. Neste capítulo também nos dedicamos a uma breve apresentação do Programa IBERMEDIA. Utilizamos os textos do ‘discurso oficial’ do Programa em seu *website* e de outros organismos institucionais que divulgam as suas ações, como a Secretaria Geral Iberoamericana - SEGIB. Apresentamos também as suas principais diretrizes políticas e administrativas. Mostramos ainda algumas tabelas ilustrativas dos números gerais de atuação do programa.

No quarto capítulo debruço-me sobre o objeto específico das coproduções luso-brasileiras apoiadas pelo programa IBERMEDIA; apresentando um inventário dessas coproduções. O inventário provém de um levantamento dos dados disponíveis no próprio sítio *web* do Programa, cruzados com informações de outras bases de dados do setor audiovisual, como o Observatório Europeu do Audiovisual, o Observatório do Cinema Brasileiro, a base de dados IMDb, informações disponíveis no Instituto do Audiovisual Português – ICA, dentre outras fontes oficiais sobre o cinema.

A metodologia adotada combina abordagens interdisciplinares, incluindo sociologia, antropologia e estudos culturais, além de análises de dados provenientes de arquivos, bibliotecas e bases institucionais. Foram coletados dados em livros, artigos de jornais e revistas especializadas em audiovisual, também em arquivos, bibliotecas, museus dedicados à Imagem e Som (*Cinemateca Brasileira, MAM, Museu da Imagem do Som, Biblioteca Lasar Segall, Cinemateca Portuguesa*) e através de alguns sites especializados em pesquisa de mercado (*OCA/Ancine, Filme B, Cena Cine*), sites dos *Ministérios da Cultura (MinC), Relações Exteriores (MRE)* e IBERMEDIA; sites de referência na discussão dos assuntos que envolvem o audiovisual ibero-americano, sites das agências de fomento de outros países e observatórios de estudos audiovisuais. Os canais de comunicação e divulgação das atividades das entidades federais (como ministérios e secretarias) são fundamentais para a pesquisa, já que a esta também demanda um estudo das leis de cooperação internacional. Estas leis dão as diretrizes para o posicionamento político dos países frente aos acordos de coprodução estabelecidos. Como produtora de cinema, essa perspectiva interdisciplinar me permite abordar o objeto de estudo de maneira prática e crítica, reconhecendo as complexidades e os desafios envolvidos nas coproduções transnacionais.

Embora consciente das limitações inerentes ao escopo desta pesquisa, busco contribuir para os estudos sobre cinemas de língua portuguesa, iluminando as potencialidades das coproduções como ferramentas de integração cultural e econômica. Assim, pretendo lançar luz sobre as possibilidades de reposicionar as cinematografias lusófonas nas redes audiovisuais contemporâneas, fortalecendo os laços entre as duas margens do Atlântico.

1. ESTADO DA ARTE

À medida que se desenvolvem e amadurecem, os conceitos começam a se mover por conta própria e às vezes, alcançam territórios bastante distantes do seu local de origem. Na fase inicial da vida, [no entanto], semelhante às plantas, os conceitos são que o solo e as circunstâncias da germinação lhes permitiram ser. Impregnam-se do conteúdo do solo de que brotaram.

Zygmunt Bauman

1.1 Sobre Cinemas Transnacionais: termo e definições.

O ‘mergulho em apneia’ nas águas profundas dos estudos de cinema entre as duas margens ‘lusófonas’ do atlântico nos leva a alcançar o “nível pré-sal” de um debate sobre a dimensão transnacional do cinema, pois como fica posto no presente trabalho, as coproduções luso-brasileiras apoiadas pelo Programa IBERMEDIA são um tipo de projeto caracterizado por processos cooperativos produtivos que extrapolam as fronteiras e os domínios ‘nacionais’, indo situar-se no complexo e conflituoso espaço dos fluxos e intercâmbios transnacionais. De antemão, advertimos que o transnacional nos cinemas em português, assim como em outros cinemas,² pode ser atestado desde suas origens, a exemplo da influência italiana nos primeiros quadros técnicos do cinema brasileiro ou da presença francesa no caso do neófito cinema português,³ mas é, sobretudo, a partir dos anos 1980, quando uma nova ordem, que cresce com o aprofundamento dos processos de globalização, do neoliberalismo, do ‘livre comércio’, do colapso do socialismo e da produção pós-fordista,⁴ suscita uma

² Lefere e Lie (2016) dão o exemplo do cinema espanhol.

³ No próximo capítulo apresentamos um panorama histórico das relações cinematográficas entre Brasil e Portugal, explicitando mais detalhadamente a participação estrangeira no início das atividades cinematográficas nos dois países.

⁴ BERRY, Chris. *What is transnacional cinema? Thinking from chinese situation*. *Transnacional Cinemas*, vol.1, n.2, 2010, p.111-127. No original: “on this basis, it argues, for understanding transnacional cinema as growing out of conditions of globalization, shaped by

mudança generalizada na propriedade de capital no campo cinematográfico, com consequências na desnacionalização dos seus campos produtivos simbólicos, que vemos o debate sobre o transnacionalismo nos estudos de cinema avançar, reverberando nesta nossa discussão sobre os cinemas em português.

As transformações que suscitaram no meio acadêmico uma série de debates sobre o estatuto dos cinemas transnacionais e sua pertinência descritiva, analítica e normativa foram transcritas ao papel pela primeira vez em uma coletânea organizada por Erza e Rowden (2006), ao perceberem o interesse que este objeto passava a ter para os estudos de cinema, a medida em que se constatava uma mudança na natureza da produção, circulação e recepção dos filmes como frutos dos processos mais amplos da globalização. Para os autores, ficava evidente neste contexto que “as estruturas epistemológicas e referenciais que os filmes contemporâneos passavam a requerer para serem decodificados estavam perdendo as particularidades nacionais e culturais que tiveram no passado,” sendo necessário um novo paradigma para embasar a análise desses filmes de um novo tempo.⁵

A nova onda transnacional nos estudos de cinema passou a indicar, por um lado, um novo pensamento crítico que libertava os filmes dos antigos binômios culturais (por exemplo, Hollywood vs. Cinema Europeu), ao passo que, por outro lado, abrangia os filmes feitos sob o guarda-chuva da globalização e até mesmo àqueles projetos de resistência às tendências homogeneizantes do mundo globalizado.

Com este escopo tão amplo, o termo cinema transnacional começou a ser frequentemente confundido com um sinônimo de global ou internacional. Mas para Elsaesser (2015) estava claro que o conceito, apesar de estar claramente vinculado aos vários aspectos da globalização, não equivalia a dizer que todo o cinema produzido baixo esta nova ordem global encarnasse, promovesse ou apoiasse seus processos dentro do capitalismo neoliberal global.

neo-liberalism, free trade, the collapse of socialism and post-fordist production.”

⁵ *Ibid.*, p.4. No texto original: “Although it can be argued that, as a spectatorial each film requires a particular epistemological and referencial framework in order to be fully readable, increasingly these frameworks are losing the national and cultural particularity they once had.”

Para Durocovicá (2010)⁶, o conceito de transnacionalismo situa-se em um nível intermediário dentro da escala geopolítica, implicando “em contraposição ao ‘global’, um conceito ligado à categoria filosófica de totalidade, e em contraste com o ‘internacional’, predicado em sistemas políticos em relação de latente paridade.

Em contraposição a ‘global’, um conceito ligado à categoria filosófica da totalidade, e em contraste com o ‘internacional’, predicado em sistemas políticos em uma relação latente de paridade, como sinalizado pelo prefixo ‘inter-’, o termo intermediário e aberto ‘transnacional’ reconhece a agência persistente do estado, em uma relação variável, mas fundamentalmente legítima, com a escala da ‘nação’. Ao mesmo tempo, o prefixo ‘trans-’ implica relações de desigualdade e mobilidade.⁷

Justamente a abertura relativa a modalidades de formas geopolíticas, relações sociais e, especialmente, à escala variante em que ocorreram as relações na história do cinema seria o que permitiria revelar as assimetrias e desequilíbrios de poder nos processos cinematográficos, o que conferiria ao termo chave, cinema transnacional, a sua força dinâmica e sua utilidade como um quadro de hipóteses sobre formas emergentes (Durovicova, 2010).

Ao passo que o debate sobre a conceitualização do termo cinema transnacional foi avançando nos estudos de cinema, proliferaram várias etiquetas para designá-lo como: ‘cinema pós-nacional ou *world cinema*’ (ANDREW, 2006, 2013; COOKE, 2013; NAGIB, 2006); cinema pós-colonial, diaspórico ou cinema com acento (NAFICY, 2001; MARKS, 2000), cinema supranacional ou inter-regional (HIGBEE; LIM, 2010),

⁶ DUROVICOVÁ, Nataša ; NEWMAN, Kathleen (eds.). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009.

⁷ *Ibid.* p. ix-x (grifos do autor e tradução nossa). No original: The term “transnational” has since the late 1980s evolved from signaling the generalized permeability of borders to the current usage in which it has taken on, as well, what had been previously meant by the adjective “international.” In contradistinction to “global,” a concept bound up with the philosophical category of totality, and in contrast to predicated on political systems in a latent relationship of parity, as signaled by the prefix “inter-,” the intermediate and open term “transnational” acknowledges the persistent agency of the state, in a varying but fundamentally legitimizing relationship to the scale of “the nation.” At the same time, the prefix “trans-” implies relations of unevenness and mobility. It is this relative openness to modalities of geopolitical forms, social relations and especially to the variant scale on which relations in film history have occurred that gives this key term its dynamic force, and its utility as a frame for hypotheses about emergent forms.

cada uma destas carregando diferentes sentidos e permitindo diferentes abordagens do fenômeno do transnacionalismo. Esta proliferação de etiquetas acabou por gerar um problema epistemológico, pondo em dúvida o potencial analítico do conceito. “Não é difícil entender que este uso abundante multidisciplinar tenha levado a uma inflação semântica do termo e desde aí a uma redução do seu potencial analítico (LIE, 2016).”⁸

1.2 O transnacional como conceito teórico nas ciências humanas

No contexto teórico mais geral, a proliferação de terminologias e o problema de vaguidade conceitual talvez possam ser atribuídos à origem interdisciplinar do transnacional dentro da grande área das ciências humanas. Conforme afirma Lie (2016), o transnacional foi introduzido pelas ciências políticas, por volta dos anos 1970, como uma alternativa ao internacional, conceito ligado a relações mediadas pelo Estado. No bojo das transformações provocadas pelas dinâmicas do capitalismo avançado, como já citamos anteriormente, a soberania de identidades nacionais e das nações tornou-se enfraquecida, e no cenário em que emergiram novas formas de interação que escapavam ao controle Estado e das fronteiras nacionais, o termo transnacionalismo apareceu como significado para o fenômeno emergente. O termo foi então introduzido para sugerir uma “condição em que, apesar das grandes distâncias e das fronteiras internacionais [...], certos tipos de relações se intensificam globalmente, tendo lugar, paradoxalmente, em um mundo de atividades que se estende sobre o planeta ao mesmo tempo em que é compartilhado (inclusive virtualmente).”⁹

⁸ LIE, Nadia. *Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto*. LEFERE, Robin; LIE, Nadia (eds.). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden: Brill, 2016: 17-35. No original: No es difícil entender que este uso abundante y multidisciplinario haya llevado a una inflación semántica del término y de ahí a una reducción de su potencial analítico. (tradução nossa).

⁹ *Ibid.* (p. 18) *apud* VERTOVEC (2009, p. 3). No original: el transnacionalismo es una condición en la que, apesar de las grandes distancias y de la presencia de fronteras internacionales (y de todas las leyes, regulaciones y narrativas nacionales que representan), ciertos tipos de relaciones se han intensificado globalmente y ahora tienen lugar, paradójicamente, en un mundo de actividades que se extiende sobre el planeta al tiempo que es compartido (incluso

O transnacional remete, portanto, a uma condição histórica específica que só se perfila de maneira proeminente nos últimos anos do século XX, ainda que suas raízes remontem ao século XVI. Neste sentido, em uma primeira análise, a sua abordagem teórica localiza-se nos estudos da contemporaneidade e das sociedades contemporâneas, embora para alguns teóricos, sua condição ultrapasse tanto essa temporalidade quanto à pós-modernidade, uma vez que este se vincula à revolução digital que marca a sociedade pós-industrial atual.¹⁰

Ao desafiar a preeminência hermenêutica do conceito de nação, mas ao não eliminar as suas possibilidades de coexistência paradigmática, o paradigma transnacional pode referir-se também a épocas distintas, sempre que implique em um questionamento da nação como marco interpretativo. Dentro dessa acepção, o paradigma transnacional é constantemente confundido com pós-nacional (Lie, 2016), mas, contrariamente ao conceito de pós-nacional, os estudos transnacionais reconhecem a importância histórica e social da entidade nação, ainda que apontem para o seu caráter débil e inventado e variável sob a influência de forças e tensões em nível local e global.¹¹

Dessa forma, o paradigma transnacional irá se manifestar nas áreas da sociologia, da antropologia, da cultura e das artes, dirigindo os olhares disciplinares para novas latitudes de estudos, novas formas que aparecem nos espaços limítrofes entre fronteiras reais e imaginadas e novas perspectivas de abordagem. Muitos estudos irão focar nas questões de mobilidade, migração e diáspora, abrangendo uma perspectiva pós-estruturalista, “com os quais se insiste na complexidade das relações que se estudam e os processos de negociação (antes que casualidade e previsibilidade) que implicam para os seus participantes”.¹²

virtualmente). (tradução nossa).

¹⁰ O transnacional remete, portanto, a uma condição histórica específica que só se perfila de maneira proeminente nos últimos anos do século XX, ainda que suas raízes remontem ao século XVI. Neste sentido, em uma primeira análise, a sua abordagem teórica localiza-se nos estudos da contemporaneidade e das sociedades contemporâneas, embora para alguns teóricos, sua condição ultrapasse tanto essa temporalidade quanto à pós-modernidade, uma vez que este se vincula à revolução digital que marca a sociedade pós-industrial atual.

¹¹ *Ibid.* (p. 19) *apud* SEIGEL (2005, p.63).

¹² *Ibid.* p. 20. No original: [teorias postestructuralistas], las cuales insisten en la complejidad de las relaciones que estudian, y los procesos de ‘negociación’ (antes que de casualidad y previsibilidad) que implican para sus participantes. (grifos nossos; grifos do autor; tradução

Os estudos transnacionais revelam um interesse em examinar novas formas de pertencimento coletivo no mundo e novas formas de identidade que surgem dos fluxos migratórios e dos deslocamentos coletivos, sendo importante a compreensão do conceito chave de 'rede' que, neste contexto articula, seja de forma presencial ou virtual, a produção de formas de pertencimento transnacional. Neste contexto, politicamente, as relações de força e poder podem tornar-se mais difíceis e complexas de serem identificadas, mas elas seguirão coexistindo.

O paradigma transnacional está em pleno desenvolvimento e as tendências atuais é que surjam mesmo novas terminologias para a distinção de diferentes formas de pertencimento transnacional. No caso do cinema, as terminologias que citamos antes são exemplos da dinamicidade e evolução do conceito de transnacionalismo aplicado a esta área.

1.3 Retomando a questão do transnacional para os estudos de cinema

No crescente dos trabalhos que se dedicaram a uma questão de perspectiva histórico-conceitual dos 'cinemas transnacionais', destaca-se o trabalho de Will Higbee e Song Hwee Lim, *"Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies"*, onde os dois autores propõem fazer um mapeamento do estado de implantação, questões relacionadas e problemáticas do conceito de cinema transnacional, e sugerem também o conceito de transnacionalismo crítico para lidar com as questões e problemáticas de definição do conceito de cinemas transnacionais. Eles apresentam pelo menos três amplos padrões de abordagem da temática que dão um panorama sobre seu estado da arte.

O primeiro amplo padrão rejeita o "cinema nacional" como modelo técnico que não pode acomodar o movimento de filmes através das fronteiras, a recepção de filmes estrangeiros e assim por diante. Para exemplificar este padrão, Higbee e Lim utilizam o exemplo de um dos ensaios seminais de introdução do termo transnacional na teoria do cinema, o texto *"The limiting Imagination of National"*, do teórico Andrew Higson (2006). Neste texto, o pesquisador questiona a relação entre cultura fílmica e

Estado-nação, apontando para o fato de que “o conceito de cinema nacional dificilmente é capaz de fazer justiça à diversidade interna de formações culturais contemporâneas ou a sobreposições e interpenetrações entre diferentes formações”.¹³

Na crítica à abordagem com este foco no binômio nacional vs. transnacional, Higbee e Lim alertam para o potencial de se obscurecerem questões de desequilíbrio de poder (político, econômico e ideológico) com a exaltação do intercâmbio transnacional, principalmente, quando o intercâmbio se refere às questões da migração, da diáspora e das políticas da diferença. Somando-se a essa crítica, é importante ressaltar que o modelo de cinema transnacional não substitui o velho modelo de cinema nacional, como já afirmamos antes, ao contrário, ele suporta e coexiste com o velho paradigma de cinema nacional. Como salienta Berry, nenhum cinema transnacional existe sem encontrar e negociar espaços e culturas nacionais.¹⁴

No segundo amplo padrão de abordagem apresentado por Higbee e Lim, os autores identificam estudos que se dedicam ao transnacional cinematográfico em uma escala regional, supranacional ou local.¹⁵ Este segundo enfoque concentra-se nas formações culturais que sustentam os cinemas que excedem as fronteiras de cada nação ou operam em um nível mais local dentro deles, como por exemplo, os cinemas árabes, os cinemas chineses, e assim por diante.

Os trabalhos sobre a noção de culturas cinematográficas / cinemas nacionais que investem na herança cultural partilhada e/ou em uma fronteira geopolítica, como, por exemplo, os trabalhos de Lu (1997) sobre os ‘cinemas chineses transnacionais’ ou a coleção de Nestingen e Elkington (2005) sobre ‘cinemas nórdicos transnacionais’, são citados por Higbee e Lim (2010) para pensar uma noção de cinema transnacional que pode ser relativizada em termos de cinemas supranacionais, cinemas regionais ou pan-regionais.

¹³ HIGSON, Andrew. *The Limiting Imagination of National Cinema*. In: *Transnational Cinema, the Film Reader*. EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry (eds.). Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006. p. 15-25. No original: “*The concept of national cinema is hardly able to do justice either to the internal diversity of contemporary cultural formations or to the overlaps and interpenetrations between different formations* (p.70)”.

¹⁴ *Ibid*, 2010.

¹⁵ *Ibidem*, p. 9

A aplicação do conceito de cinema transnacional para esses exemplos levanta a questão, também abordada por outros teóricos, de que o termo cinema transnacional é muito abrangente, passando a abordar qualquer fenômeno cinematográfico recente que não se localize em uma escala de cinema nacional.

Na terceira e última abordagem, Higbee e Lim falam dos cinemas diaspóricos, exílicos e pós-coloniais. Os filmes pertencentes a esse *corpus* normalmente tratam de questões sobre as identidades culturais e as construções ocidentais de nação e cultura nacional. Os estudos sobre esses filmes têm fortes influências teóricas no campo dos estudos culturais, nas questões pós-coloniais e nos estudos sobre a globalização. Destacam-se nesses estudos, como também já citamos antes, os trabalhos desenvolvidos por Hamid Naficy (2001) sobre cinema com sotaque e o de Laura Marks (2000) sobre cineastas exílicos e diaspóricos. Esses autores falam de cineastas e filmes que se localizam e trabalham no ocidente e estão bem cientes das relações de poder existentes entre centro/margem, bem como da negociação contínua entre o global e local.

As limitações dessa terceira abordagem caracterizam-se pelo fato de que os cinemas transnacionais diaspóricos ou pós-coloniais estão frequentemente “localizados nas margens das culturas dominantes ou nas periferias das práticas industriais, tornando-se quase impossível avaliar o impacto que tais filmes podem ter no cinema *mainstream* ou popular dentro de um contexto nacional ou transnacional”.¹⁶

Na apresentação e crítica das três amplas abordagens, a intenção de Higbee e Lim é demonstrar como o conceito de cinema transnacional tem sido ao mesmo tempo útil (especialmente ao abordar uma série de fenômenos cinematográficos contemporâneos que fogem a lógica da noção de cinema nacional) e problemático (especialmente pelo seu espectro amplo de uso massivo, o que torna a sua definição conceitual imprecisa). Os autores concluem que o termo ‘cinema transnacional’ não pode ser tomado como algo dado e estabelecido para os estudos de cinema, assim como o conceito também não pode ser meramente descritivo ou puramente prescritivo, uma vez que as atividades transnacionais são repletas de questões de

¹⁶ *Ibidem* (p. 10). No original: One of the potential limitations of this third approach, however, is that diasporic or postcolonial ‘transnational’ cinema is consistently located on the margins of dominant film cultures or the peripheries of industrial practices, making it almost impossible to evaluate the impact such films might have on mainstream or popular cinema within either a national or transnational context.

poder e, por vezes, a prescrição de uma condição transnacional para um dado cinema não passa de um pensamento positivo.

1.4 Tipologias ou categorias para a compreensão do conceito de cinemas transnacionais.

Passados mais de trinta anos das primeiras formulações teórico-conceituais sobre o ‘cinema transnacional’, os questionamentos de Higbee e Lim reverberam nos trabalhos de outros teóricos dos estudos de cinema que também põe seu foco em uma preocupação com as questões levantadas pelos dois autores. Nos anos recentes destacaram-se os trabalhos de Mette Hjort (2009) e Débora Shaw (2013) que apontam uma lista de tipologias ou categorias de compreensão do cinema transnacional, que permitam abordar com mais propriedade tipos ou manifestações de transnacionalismo em corpus diferente de análise. Passamos a seguir, então, a apresentar e discutir essas categorias e tipologias, apontando algumas reflexões acerca do nosso objeto de estudos, sempre que for pertinente.

No ensaio escrito por Hjort (2009), com objetivo de redefinir o significado do termo cinema transnacional, a teórica propõe uma série de exemplos que dão forma ao que ela vai denominar “*a typology of cinematic transnationalisms*”.¹⁷

As nove tipologias propostas pela teórica buscam estabelecer um conceito escalar, permitindo reconhecer ‘traços’ mais fortes ou mais fracos de transnacionalismo nas práticas cinematográficas e/ou nos textos fílmicos. As tipologias são pensadas a partir das estruturas de produção e consideram aspectos que Hjort classifica como ‘virtuoso’ no cinema transnacional. As tipologias são propostas baseadas em exemplos empíricos. Elas não são excludentes entre si, ao contrário, podem se somar a outras tipologias ou outras categorias, como demonstraremos a seguir, para identificar traços de transnacionalismo mais ou menos

¹⁷ HJORT, Mette. “On the Plurality of Cinematic Transnationalism”. Em *World Cinemas, Transnational Perspectives*, ed. Natasa Durovicova e Kathleen Newman, 12-33. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009.

marcado nas obras fílmicas.¹⁸

Já no texto de Débora Shaw (2013), intitulado “*Deconstructing and Reconstructing Transnacional Cinema*”, são propostas 15 categorias diferentes para a identificação o conceito de cinema transnacional no âmbito das práticas industriais, de trabalho, estética, de temas e abordagens, recepção de audiência, questões éticas e recepção crítica.¹⁹ Como Hjort (2009), Shaw também afirma que as categorias não são excludentes entre si e que podem ser combinadas em graus de sobreposições, dependendo dos casos a serem analisados.

Shaw parte da análise de uma ampla literatura a respeito de cinema transnacional na área dos estudos fílmicos e cruza sua análise com exemplos concretos nos cinemas latino-americanos. Conforme o exemplo de Shaw, nós também aqui, passamos a apresentar as categorias e tipologias propostas pelas duas autoras, fazendo comentários pertinentes acerca do nosso objeto de estudos a partir dos cruzamentos entre as categorias propostas, tudo que vimos apresentando sobre o conceito de transnacional e nosso caso empírico.

- a) Transnacionalismo Epifânico (*Epiphanic Transnacionalism*): A primeira tipologia sugerida por Hjort dá ênfase nas articulações produtivas cinematográficas feitas com ou a partir de elementos que evocam pertença nacional profunda e produzem um sentimento transnacional a partir do compartilhamento desses elementos. A aproximação de culturas cinematográficas em função dos traços nacionais em comum se dá também no sentido de propor o desenvolvimento de projetos que serão reconhecidos pelos espectadores nas respectivas nacionalidades coprodutoras.

A respeito dessa tipologia, Villarme Alvaréz (2016) nos um exemplo que se aproxima do nosso corpus, o filme *Última Vez que vi Macau* (2012), de Guerra da

18 Além das tipologias que comentamos ao longo do texto, Hjort apresenta mais outras quatro: milieu- building transnationalism; globalization transnationalism; autherism transnationalism; experimental transnationalism.

19 SHAW, Débora. ‘*Deconstructing and Reconstructing ‘Transnational Cinema’*. In: *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*. Stephanie Dennison (eds.); Woodbridge: Tamesis, 2013. p.47-66.

Mata.²⁰ No drama deste realizador, ele aparece como um sujeito deslocado entre uma memória afetiva de um contexto colonial e uma realidade pós-colonial com a qual se defronta na sua volta a cidade natal. Ao chegar a Macau, ‘o ex-colono’ Guerra da Mata toma consciência de uma cidade totalmente diferente daquela ocupada pelos portugueses e parece que só ele se preocupa com desaparecimento dessa herança lusófona naquele local. Assim, como argumenta Villarrea-Alvaréz:

O reencontro frustrado de Guerra da Mata com a sua antiga cidade será um caso de “transnacionalismo epifânico”, uma categoria em que “the emphasis”, como escreve Mette Hjort (2009, 16), “is on the cinematic articulation of those elements of deep national belonging that overlap with aspects of other national identities to produce something resembling deep transnational belonging.”²¹

A tipologia transnacionalismo epifânico está presente em alguns filmes do nosso corpus, e uma das razões para este fato pode ser a premissa implícita no programa de valorizar projetos de coproduções que procurem em seus roteiros evocar a herança histórico-cultural em comum entre os países coprodutores de origem ibérica. Os interesses, nesse caso explícito, na missão do programa de formatar um espaço audiovisual ibero-americano passam pela intenção de se produzir narrativas evoquem uma pertença ibérica (nesse caso, supranacional). Outro exemplo onde pode ser aplicado o conceito desta tipologia é o corpus do programa CPLP Audiovisual. No caso desse programa, são escolhidos projetos audiovisuais de expressão lusófona para serem financiados em cada país membro da comunidade. Os projetos, no entanto, devem desenvolver temáticas associadas à lusofonia e/ou à herança histórico-cultural compartilhada entre os países de língua oficial.

- b) Transnacionalismo Afinitivo (*Affinitive Transnationalism*): Esta é a segunda tipologia apresentada por Hjort em seu trabalho teórico. Como a primeira, aqui também se baseia nos laços de uma herança cultural em comum entre os coprodutores, mas neste

²⁰ VILLARMEA-ALVARÉZ, Iván. “Mudar de Perspectiva: A Dimensão Transnacional do Cinema Português Contemporâneo”. ANIKI: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento. Dossier ‘O que é o Cinema Português?’. V. 3 Nº 1 – 2016. p.101-120. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/12>. Acesso em 17 de julho de 2016.

²¹ Idem (p.112).

caso, refere-se também a qualquer outro tipo de afinidade que facilite a aproximação 'cinematográfica'. Incluem-se nessa definição os projetos cinematográficos realizados por produtores (empresas, pessoas ou organismos institucionais) de forma independente ou institucional, a partir de algum tipo de afinidade, seja cultural, cinematográfica, social, política, entre outros. Importante nesta definição é que tais projetos devem dar continuidade uma parceria duradoura que produza frutos positivos para as cinematografias nacionais envolvidas.

Normalmente o projeto aproxima os coprodutores em função das questões financeiras, mas o objetivo da parceria supera a questão meramente de financiamento. Aqui também podemos incluir os projetos luso-brasileiros financiados pelo Programa IBERMEDIA e outras coproduções feitas tanto por Brasil quanto por Portugal, que estabelecem laços de parceria que se perpetuam para a realização de outras obras, gerando um espaço de intercâmbio luso-brasileiro. Na análise do corpus, veremos que muitas produtoras de ambos os países repetem a parceira de pedido de financiamento ao longo dos anos. Além disso, como esclarece Villarmea Alvaréz, este é o tipo de transnacionalismo mais comum no cinema português contemporâneo, sendo praticado por muitos produtores experientes, como é o caso do produtor português Paulo Branco.

c) Categoria 'Filme e Intercâmbio Cultural' (*Film and Cultural Exchange*): Esta categoria foi definida por Shaw sobre as "ideias associadas à 'troca cultural', que frequentemente caracterizam as interações cinematográficas". Como explica a autora, sua definição da categoria se baseia na ideia de 'intercâmbio cultural', apresentada por Tom O'Regan.²² Essa ideia se refere a uma ampla gama de sistemas e processos que sustentam a natureza transnacional do cinema no âmbito da produção, na crítica cinematográfica, na recepção dos filmes ou até mesmo nas

²² *Ibid.* apud O'REGAN, Tom (2003).

relações de marketing dos filmes.

Em outras palavras, essa categoria refere-se à natureza própria do cinema desde seus primórdios, de circulação e apropriação de referências cinematográficas (textuais, produtivas, distributivas, abordagens críticas, pessoal, tecnologias, entre outros) entre culturas cinematográficas diferentes. Essa categoria aproxima-se tanto da tipologia de ‘transnacionalismo cosmopolita’, formulada por Hjort, e que comentaremos adiante, quanto de outras duas categorias mais genéricas formuladas por Shaw, chamadas de:

(d) ‘Abordagens Críticas Transnacionais’ (Transnational Critical Approaches) e (e) ‘Influências Transnacionais’ (Transnational Influences): esses dois últimos casos são um aprofundamento da categoria que inicialmente definimos neste tópico. Shaw aponta para essas categorias como ‘outras formas de intercâmbio cultural’. Neste caso, o foco é posto na questão da intertextualidade, na medida em que toda obra fílmica é construída a partir de um conjunto de referências culturais pré-existentes no mundo. Shaw reflete que este é um importante ponto para pensar sobre o conceito de cinemas mundiais vs. cinemas nacionais na dinâmica sistemática global. Citando a noção de Andrew (2006), a teórica vai argumentar que “não é possível estudar nenhum filme nem cinema nacional sem entender a interdependência das imagens, do entretenimento e das pessoas, que se movimentam com crescente regularidade em todo o mundo”.²³

f) ‘Transnacionalismo Cosmopolita’ (Cosmopolitan Transnationalism): Hjort apresenta uma ideia semelhante às propostas por Shaw, citadas acima, para refletir sobre obras de autores que filmam a partir de suas perspectivas e experiências cosmopolitas. Nestas obras, argumenta Hjort, é possível

²³ *Ibid.* (p.58) *apud* ANDREW (2006, p. 22).

observar que estão presentes elementos frutos de referências estético-culturais, experiência de vida e bagagem cinéfila dos autores.

Um bom exemplo dentro do nosso corpus é citado também por Villarme Alvarez, e trata-se do filme ‘Tabu’ (2012), de Miguel Gomes. No filme, Gomes lança mão de suas referências cinéfilas para construir uma narrativa impregnada de dispositivos estéticos com influências em outras obras.

Esse jogo de reconhecimento de referências serve mesmo para explicar o dispositivo estético adotado durante a segunda parte de Tabu. Assim, a frase “Aurora tinha uma fazenda em África no sopé do Monte Tabu” (Tabu, 2012, 00:50:10-00:50:32) remete a uma linha equivalente de Out of Africa: “I had a farm in Africa at the foot of the Ngong Hills”. A sua função narrativa é idêntica – as duas frases dão início ao relato de um tempo passado –, mas Gomes aproveita o reconhecimento por parte dos espectadores desta citação para dar uma dica sobre a origem das imagens que vamos ver a seguir. A frase em questão é pronunciada pelo personagem de Gian Luca Ventura, o antigo amante de Aurora, diante de Pilar e Santa, duas mulheres de meiaidade que sabemos que gostam muito dos relatos cinematográficos – Pilar vai várias vezes ao cinema durante a primeira metade de Tabu – e literários – Santa lê Robinson Crusoe (Defoe 1719) para as suas aulas de educação para adultos. A cara de incredulidade que apresenta Pilar depois de ouvir essa frase sugere que a sua personagem também reconheceu a referência a Out of Africa, de forma que as imagens que veremos a partir de então poderão ser o produto da sua imaginação cinéfila, alimentada por títulos clássicos – e estrangeiros – como Mogambo (1953, John Ford) ou Hatari! (1962, Howard Hawks). Nesta sequência, a cinefilia de Gomes projeta-se sobre a cinefilia da sua personagem, e apela também à cinefilia dos espectadores sem marcar nenhuma fronteira nacional ou cultural. Portanto, a operação de pôr em imagens a paixão de Aurora e Gian Luca combina vários elementos transnacionais: um autor global que põe uma personagem portuguesa a imaginar um continente alheio – África – a partir de referentes cinéfilos predominantemente norte-americanos.²⁴

g) Transnacionalismo Globalizante (*Globalizing Transnationalism*): Em ‘transnacionalismo globalizante’, o ponto de partida é a busca por financiamento transnacional para cobrir os custos de produção do filme. Isso engloba desde as estratégias narrativas para uma recepção “mais global”, ao investimento de *marketing* ou contratação de estrelas consagradas e outras estratégias de produção e distribuição. O objetivo geral é rentabilizar o suficiente para cobrir os altos

²⁴ *Ibid.* (2016, p. 110)

custos de financiamento iniciais da obra. Essa tipologia criada por Hjort remete ao que popularmente conhecemos como filmes ‘comerciais’ ou de estética ‘hollywodiana’. Como esclarece a teórica, o ‘transnacionalismo globalizante’ é orientado de várias maneiras para um tipo de espectador cinéfilo global, que se comunica largamente além das fronteiras nacionais. Esta tipologia também abarca, em sentido, as categorias:

- h) Filmes de Múltiplas Locações (*Films with Multiple Locations*),
- i) Estrelas Transnacionais (*Transnational Stars*): No primeiro caso, a teórica desenvolve que a categoria “se relaciona com o conteúdo de filmes e os dispositivos de narração de histórias cinematográficas usados para tornar as obras fílmicas acessíveis a públicos em muitas partes do mundo.²⁵ À diferença da tipologia proposta por Hjort, no entanto, esta categoria proposta por Shaw inclui os ‘filmes de arte’ ou ‘cinemas de arte’, que se constituem como nichos de mercado especializado e utilizam uma linguagem cinematográfica característica, reconhecida internacionalmente por certas convenções de um cinema artístico.
- j) Modos de Narração Transnacional (*Modes of Transnational Narration*),

As categorias de filmes de múltiplas locações e estrelas transnacionais são autoexplicativas em suas denominações. Na análise superficial do nosso corpus, podemos definir alguns vários casos em que as categoria e tipologias aqui discutidas podem ser relacionadas. Embora nenhum filme do nosso grupo de análise seja obra com orçamento comparável aos filmes de Hollywood, por exemplo, há uma clara intenção quase sempre das suas produtoras de recuperar o alto investimento de produção (relativamente às condições de orçamento de produção de Brasil e Portugal); ainda mais quando se destaca que os tipos de

²⁵ This category relates to the content of films and the cinematic storytelling devices used that make them accessible to audiences in many parts of the world (although of course, different readings of these are produced depending on the national identities of audiences, among other factors) (SHAW, 2013, p. 54) (tradução nossa).

ajuda à coprodução fornecidos pelo Programa IBERMEDIA são de caráter reembolsável. Neste sentido, as obras devem tentar lançar mão seja de estratégias narrativas seja de recursos de marketing entre outros que permitam recuperar o investimento em produção para pagar ao programa.²⁶

l) Transnacionalismo Oportunista (Opportunist Transnationalism) e

(m) A Ética no Transnacionalismo (The Ethics of Transnationalism): Relacionamos estes dois casos porque acreditamos que cada um tem implicação e influência nas formas de manifestação e/ou de crítica transnacional sobre o outro. O primeiro tipo, transnacionalismo oportunista, põe foco estritamente nas parcerias financeiras para realização de coproduções. São as cifras arrecadas em cada país que vão definir os coprodutores, ainda que não haja nenhuma relação cultural ou de afinidade de qualquer outro tipo. No seu discurso sobre o ‘valor de virtuosidade’ do conceito de transnacional, Hjort dá a entender que esse tipo de transnacionalismo cinematográfico pode implicar em questões éticas para o cinema.

Explicando mais detalhadamente, quando a pesquisadora supracitada cita o que ela considera serem questões de virtuosismo no conceito de transnacional, ela sustenta que devem ser analisadas as questões ideológicas e os aspectos sociais do transnacionalismo. Dessa forma, é possível encontrar tipos de transnacionalismo mais virtuosos, como àqueles que fazem resistência à globalização e homogeneização cultural ou os tipos que não se deixam influenciar por certas realidades econômicas relacionadas à filmagem para alterar a estética, os aspectos artísticos, narrativos, sociais ou políticos das obras. Na descrição de Shaw sobre a categoria da ética no

²⁶ A questão do reembolso do investimento do Programa Ibermedia nos filmes nos foi explicada em uma entrevista presencial realizada com a coordenadora do programa, Elena Villardel, em junho de 2017, em Lisboa. Segundo essa entrevista os reembolsos só precisam ser efetuados quando o filme atinge em bilheteria valor superior ao da ajuda fornecida. Quase nunca isso acontece, segundo a coordenadora, ou ainda, quase nunca é possível aferir uma auditoria sobre os retornos de orçamento das produções, uma vez que as prestações de contas dos projetos não indicam valores recuperados na comercialização da obra e os informes sobre rentabilidade dos filmes é feita de forma voluntária.

transnacionalismo, a teórica estabelece um diálogo justamente com as colocações de Hjort, deixando claro que “esta área de estudo tem sido o foco do trabalho recente de Mette Hjort, que acrescentou uma dimensão ética muito necessária aos escritos sobre o cinema transnacional”. Na defesa sobre uma atitude ética para o transnacionalismo cinematográfico, Shaw cita os tipos de colaboração entre cineastas de pequenas nações no sentido de produzir formas de resistência aos cinemas *mainstream*. As redes colaborativas transnacionais, citadas abaixo, se relacionam com essa estratégia de colaboração.

n) Redes de Trabalho Colaborativas Transnacionais (*Transnational Collaborative Networks*): a autora postula uma ideia semelhante a citada acima. No entanto, Shaw afirma que esta categoria também pode ser aplicada de forma mais ampla a qualquer rede de colaboração transfronteiriça entre cineastas na produção de obras fílmicas. Sem dúvidas os exemplos de categorias e tipologia citados neste tópico têm a ver com o tipo de cooperação que se estabelece entre produtores e cineastas portugueses e brasileiros para fomentar um tipo de cinematografia “lusófona” neste espaço que estamos investigando. Como comentamos no primeiro capítulo sobre as políticas estabelecidas em termos de cooperação cinematográfica em língua portuguesa, as redes de trabalho colaborativas transnacionais estão abrangidas nas três ‘zonas de contato’ institucionais entre os cinemas português e brasileiro.

o) Cinema da Globalização (*Cinema of Globalisation*); (p) Filmes Cinematográficos Exílicos; (q) Diaspóricos (*exilic and diasporic filmmaking*): a primeira categoria refere-se aos filmes que tratam as temáticas da globalização em suas narrativas. Aqui também podemos fazer um paralelo de certa forma com a tipologia de transnacionalismo cosmopolita, embora nem todos os filmes realizados por diretores que circulam por referências e experiências globais falem necessariamente da globalização em

suas narrativas.

A segunda categoria, também autoexplicativa em seu título, refere-se às formulações já bem teorizadas na obra de Hamid Naficy (2001²⁷, 2006²⁸) sobre "cinema com sotaque" e de Laura Marks (2000).²⁹ Como explica Shaw, a categoria se refere aos produtos de cineastas deslocados: aqueles que exploram as suas experiências de exílio, da diáspora e da emigração em seus trabalhos. Esta categoria já foi abordada por nós anteriormente, quando falamos dos três amplos padrões sobre os estudos de cinemas transnacionais sugeridos por Higbee e Lim.

Para efeito da nossa análise, a primeira categoria nos ajudará a refletir sobre produções como o caso do filme *América – Uma história bem portuguesa* (2010), de José Nuno Pinto, ou *Buenos Aires – hora zero* (2002), de José Barahona. Ambos tratam de personagens e situações que giram em torno dos processos de globalização. Sobre a segunda categoria, nossas reflexões se voltam não para o âmbito da produção, mas sim da recepção das obras que serão expostas na programação da mostra proposta a partir do nosso projeto artístico de curadoria.

q) Práticas de Visionamento Transnacional (*Transnational Viewing Practices*): Esta categoria aborda o conceito de visualização de filmes fora dos seus contextos nacionais e possíveis leituras; as estruturas de experiência de visualização tradicionais ou hegemônicas (como no caso dos cinemas multiplexes, por exemplo); as preferências de leitura e recepção fílmica. Não pretendemos nos aprofundar nas questões de espectadorialidade e recepção fílmica, porém, consideramos importante citar esta categoria considerando o componente artístico do nosso trabalho, a questão da programação de uma mostra.

r) Filmes Nacionais (*National Films*): A última categoria que

²⁷ NAFICY, Hamid . *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

²⁸ NAFICY, Hamid. '*Situating Accented Cinema*'. In: *Transnational Cinema: The Film Reader*. EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry. London: Routledge, 2006.

²⁹ Ver MARKS, Laura (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London: Duke University Press.

citamos é também a última apresentada por Débora Shaw. Esta categoria refere-se à produção que é feita no mercado interno e se concentra em questões especificamente locais, contando com modos de narração que podem não interessar a públicos internacionais. Como Shaw defende, em todo filme transnacional existe um elemento nacional, pois as histórias ainda continuam a ser contadas a partir de nações geográficas e por diretores e equipes com ‘identidades nacionais,’ mesmo em se considerando todos os questionamentos e nuances do nacional que as abordagens críticas transnacionais nos trouxeram.

Na formatação da ideia de ‘transnacionalismo crítico’, Higbee e Lim (2010) também sugerem que na análise transversal do fenômeno cinematográfico, deve-se levar em conta os modelos de produção, formas de estilo, aspectos temáticos, considerando um constante diálogo entre trajetórias transnacionais e aspectos nacionais.

Sobre os filmes do nosso corpus, embora possa se considerar que todos são transnacionais na sua gênese (se considerarmos todas as coproduções como projetos transnacionais),³⁰ a análise das narrativas e até mesmo dos processos produtivos revelam que há mais de elementos nacionais que transnacionais em muitas das obras.

Neste sentido, e como sustentam Shaw e Hjort na conclusão de seus trabalhos é necessário olhar para um conjunto de filmes ou mesmo para um único deles com um prisma que permita enxergar as variantes de transnacionalismo/nacionalismo/regionalismo/localismo. As categorias e as tipologias nos ajudam a olhar com mais propriedade para as especificidades nas diferentes práticas da sistemática audiovisual, como as práticas de visualização, as estratégias de produção, financiamento, influências ou abordagens críticas, entre outros fatores e considerar as influências das variantes acima citadas em cada obra ou contexto.

Por fim, pensando ainda sobre o nosso corpus, podemos concluir que esta

³⁰ A questão das coproduções como produtos transnacionais é ponto polêmico nos estudos dos cinemas transnacionais. Sob essa perspectiva, em tese, o cinema sempre teria sido transnacional, uma vez que sempre existiu cooperação técnica, artística e comercial internacional.

categoria 'cinema nacional' faz todo o sentido se pensarmos no contexto da distribuição dos filmes do nosso corpus. Apesar de supostamente está garantido o mercado transnacional para a circulação das obras, pelo menos nos dois países coprodutores, muitas vezes os filmes não chegam a estrear em um dos lados desse 'atlântico lusófono' ficando restrito ao circuito do país que comanda a produção em posição majoritária.

1.5 Problemática em torno do conceito de cinema nacional

Como apontamos nas linhas acima, todo o debate ao longo dos anos sobre a definição do conceito de cinema transnacional passa invariavelmente por uma discussão sobre a noção de cinema nacional. Neste sentido, apresentamos brevemente algumas considerações sobre este conceito, tendo por base os apontamentos de Higson (1989, 2006) sobre a temática.

Como nos apresenta Higson (2006) em uma revisão do seu trabalho anterior sobre os cinemas nacionais, a noção de cinema nacional pode assumir uma conotação de identidade nacional e de tradição que são caracteristicamente fixas a um lugar e que só fazem sentido em um contexto estável e estático, isto é, que não admite nenhuma evolução.³¹ Por esse motivo, "dificilmente o conceito de cinema nacional seria capaz de fazer justiça para a diversidade interna de formações culturais contemporâneas ou para as sobreposições e interpenetrações entre diferentes formações (HIGSON, p. 20)."

De todo modo, a noção de 'cinema nacional' é claramente um dispositivo de rotulagem taxonômico útil, um meio convencional de referência nos debates complexos sobre

³¹ Higson compartilha de uma ideia de nação imaginada, tal como postulada no trabalho de Anderson (1983). No trabalho deste, a ideia de nação aparece como uma comunidade imaginada, forjada no conceito de uma identidade segura e compartilhada, e em um sentimento de pertencimento a um espaço geopolítico cuidadosamente demarcado. Esta ideia de nação é mantida em uma esfera pública limitada, ou seja, mediada por um debate público que dá o significado de nação e pelos sistemas de mídia com um alcance geográfico particular que lhe dão a forma. Aqueles que habitam as nações com um forte senso de autoidentidade são encorajados a imaginar-se como membros de uma comunidade coerente, orgânica, enraizada no espaço geográfico, com tradições autóctones bem estabelecidas.

cinema. Por isso, em seu texto de 1989: *'National Cinema in Screen'*, Higson definiu dois meios conceituais centrais para identificar a coerência imaginária ou a especificidade de cinema nacional, que seriam: por um lado a partir de uma perspectiva endógena, onde o cinema nacional pode ser visto como voltado para o seu interior, refletindo sobre a própria nação, o seu passado, presente e futuro, o seu patrimônio cultural, suas tradições populares, o seu sentido de identidade e continuidade comum; e por outro lado, desde uma perspectiva exógena, onde o cinema nacional pode olhar através das fronteiras que o delimitam e afirmam a sua diferença em relação a outros cinemas nacionais, proclamando o seu sentido de alteridade.

Considerando a análise da dimensão produtiva do cinema no contexto de um espaço nacional, Higson (2006) ainda apresenta mais quatro tendências dos discursos acerca de cinema nacional que o definiria:

- 1) “possibilidade de definir o cinema nacional em seus termos econômicos”, estabelecendo uma correspondência conceitual entre os termos «cinema nacional» e «a indústria nacional de cinema»”; esta tendência versa sobre a cadeia produtiva de uma indústria cinematográfica nacional: as suas empresas de produção, os seus recursos humanos e técnicos, as relações e estruturação entre produção-distribuição-exibição; as políticas, os modos de produção, etc;
- 2) “possibilidade de uma aproximação textual ao cinema nacional”; o que implica em olhar a dimensão textual dos filmes e observar aquilo que eles nos dizem, observar as questões sobre de que forma os filmes se relacionam com a identidade nacional e com a nação; conforme afirma Ribas (2014), está é, tradicionalmente a dimensão a qual se caracteriza o cinema nacional;
- 3) possibilidade de uma aproximação ao cinema nacional a partir do circuito de exibição, ou baseada no consumo”; esta dimensão analisa a questão da audiência: os filmes que são vistos em determinado contexto de exibição nacional, proporcionando práticas culturais específicas que, normalmente, são dominadas

pelo cinema de Hollywood; esta dimensão reestrutura aquilo que pensamos sobre uma determinada cultura fílmica nacional.

4) “aproximação ao cinema nacional através da crítica, que tende a reduzir o cinema nacional em termos do cinema de arte de qualidade”; como explica Ribas (2014), o enfoque num cinema a partir do ponto de vista dos discursos críticos, que se desenvolvem a partir de uma tradição modernista e de elites no contexto dos Estados-nação ocidentais; são estes discursos que promovem consensos críticos e potenciam a criação de cânones nacionais.

No tocante às políticas para o cinema, onde o conceito de cinema nacional pode ter considerável força é no nível das políticas de Estado que legislam sobre a defesa e promoção da formação cultural e da economia local (Higson, 2006). Essas políticas, mobilizadas como uma forma de resistência, um meio de afirmar a autonomia nacional em face do domínio da hegemônica indústria cinematográfica hollywoodiana, tendem a assumir tradicionalmente que um cinema nacional forte pode oferecer imagens coerentes da nação, sustentar ‘nação’ em um nível ideológico que explora, apresenta e celebra o que se entende como cultura nacional. Neste sentido, Ribas (2014) argumenta que o projeto dos cinemas nacionais europeus, com suas práticas que decorreram de vários níveis institucionais e culturais, criando “uma unidade mitificada de cinema nacional, construído quase como uma instituição nacional, de forma a ser integrante de uma cultura nacional (2014. P. 107)”, são um exemplo claro da conjunção entre Estado e cinema para a confrontação ao cinema hegemônico hollywoodiano, levado a cabo até a formação de um cânone, o do cinema de arte europeu, este baseado fortemente na questão da autoria, em certas especificidades estilísticas e com uma certa pretensão internacional, e, de certa forma, de caráter supranacional.

O cinema de arte europeu possui um caráter supranacional que revela um paradoxo entre a questão nacional/internacional deste cinema, com autores que estão para além do nacional e estratégias produtivas transfronteiriças. Como afirma Ribas, os limites de definição do cinema de arte europeu talvez possam explicar a emergência dos estudos pós-nacionais e comparativos. Essa discussão ganha ainda

mais pertinência no contexto da contemporaneidade, quando se verifica que as condições geopolíticas mundiais, as dinâmicas dos fluxos econômicos e os intercâmbios culturais permitem a expansão desses determinados modos de produção cooperativos internacionais, forçando a emergência de elaboração de novos conceitos par dar conta desses novos arranjos produtivos.

2 MEMÓRIA DE UMA UTOPIA

Dessa memória de gigantes chega-nos, sobretudo, a capacidade de entender a esperança de uma utopia [...] que a verdadeira comunhão cinematográfica entre Brasil e Portugal se realiza na consciência da diferença: nem um vasto Brasil cinematográfico a dominar um frágil cinema português, nem um Portugal histórico, europeu, formal, querendo impor-se a um Brasil moderno, jovem, popular.

Luís de Pina

2.1 Vai e vem: primeiras relações cinematográficas entre lá e cá

O desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto à civilização de que somos filhos.

Arlindo Machado

“Oficialmente,” a novidade do cinema chegou ao Brasil e em Portugal no mesmo ano de 1896”.³² Nas terras de Vera Cruz, ignora-se o nome do responsável, mas se sabe que os primeiros aparelhos de projeção chegaram aos portos do Rio de Janeiro “durante o saudável inverno carioca daquele ano.”³³ Consta que a primeira exibição pública ocorreu no dia 08 de julho, em uma sala do número 57 da Rua do Ouvidor e que o aparelho de projeção se chamava *onmiographo*, uma versão mais desenvolvida do *Kinetoscópio*, segundo noticiou o Jornal do Comércio da época.³⁴

³² O termo aparece entre aspas, pois segundo o historiador cinematográfico Luís de Pina (1986), o cinema teria entrado em Portugal um ano antes, em março de 1895. Imagens em movimento teriam sido projetadas em Lisboa, a partir do ‘kinetoscópio’ de Edison, sem causar grande interesse e curiosidade no público local. In Pina, 1986.

³³ O historiador Paulo Emilio Salles GOMES ressalta melancolicamente que a novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil e só não teria chegado antes “devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que os aguardava pontualmente a cada verão.” Os aparelhos de projeção, importados da Europa e Estados Unidos, chegaram primeiro ao Rio de Janeiro, conforme destacamos, durante o “saudável inverno tropical” e se espalharam, no ano seguinte (1897), pelos inúmeros centros de entretenimento da então capital brasileira e em algumas outras cidades. No ano de 1898, conforme afirma Gomes, teriam sido realizadas as primeiras filmagens no Brasil.

³⁴ SIMIS, 1996.

Nas terras de Camões e Oliveira, registra-se que a primeira apresentação pública de imagens em movimento aconteceu em Lisboa, no Real Colyseu da Rua da Palma, no dia 18 de junho; uma sessão do Animatographo Rousby foi concretizada por iniciativa do empresário António Manuel dos Santos Júnior e decorreu durante um dos intervalos da representação de uma opereta popular. Esta primeira exibição, apesar de sequer ter provocado alteração no preço do cartaz (Santos, 1990, p. 57) *apud* (Penafria, 2010, p.11)”, mereceu destaque da imprensa local, sendo algumas páginas dedicadas à explicação do funcionamento mecânico do aparelho de projeção.

Conforme assinala Penafria (2010), em Portugal “o cinema surgiu com duas sessões que assinalaram uma separação entre o início das sessões de cinema e o início do cinema português (Penafria, 2010, p. 10).” Se em relação à introdução do cinema no país, o nome a se associar é o de Edwin Rousby; no que toca à sua ‘paternidade’, a creditação é dada ao fotógrafo e empresário Aurélio Paz dos Reis. Isto porque, ainda em 1896,³⁵ o cinema chegaria ao Porto e encontraria logo nas primeiras apresentações um jovem entusiasmado, que acabaria por adquirir uma câmara/projetor de filmagem com a qual rodaria, logo no mesmo ano, a pioneira fita portuguesa ‘*A saída do pessoal da Fábrica Confiança*’.³⁶

Aurélio Paz dos Reis tornar-se-ia também pioneiro da ‘internacionalização dos filmes portugueses’ ao organizar, logo no ano seguinte à filmagem da sua primeira fita, uma viagem ao Brasil para apresentar o seu espetáculo ‘*Kinetographo Portuguez*’. Desembarcando no Rio de Janeiro, “em companhia do seu grande amigo, o mágico José Avelino,”³⁷ Aurélio apresentaria a primeira sessão do ‘*Kinetographo*

³⁵ Outros pioneiros do cinema teriam já realizado tomadas de imagens em solo português, antes de Aurélio da Paz do Reis. O operador Harry Short, por exemplo, a mando de Robert William Paul, teria filmado “*A boca do Inferno*” e a “*Praia de Algés na ocasião do Banho*”, sendo estes considerados os primeiros filmes com ‘motivos portugueses’. Aurélio da Paz dos Reis é, no entanto, o primeiro português a manivelar imagens em Portugal, como o clássico ‘*Saída do Pessoal Operário da Camisaria Confiança*’. In: Pina, 1986.

³⁶ ‘*Fábrica Confiança*’ constitui-se hoje em um título mítico do cinema português. Foi exibido na memorável sessão do Príncipe Real, há 100 anos (1896), e é um dos poucos que se salvaram algumas imagens, numa filmografia que, aliás, ainda ninguém conseguiu inventariar com segurança.

³⁷ In: Presença portuguesa no cinema brasileiro. São Paulo: Prefeitura de São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: Centro Cultural São Paulo, 1998.

Portuguez' no dia 15 de janeiro de 1897.

Tal sessão acabaria sendo marcada por um insucesso, devido aos inúmeros problemas técnicos apresentados pelo aparelho de projeção. Desiludido, bem como convencido a não continuar mais a sua carreira de cineasta, Aurélio Paz dos Reis encerraria as suas apresentações no Brasil já no dia 20 de janeiro e quatro dias depois retornaria prematuramente à Portugal, encerrando assim a sua breve carreira no cinema.³⁸

O empreendimento de Paz dos Reis, embora não tenha prosperado, claramente tem a sua relevância como uma primeira tentativa de aproximação entre os dois países lusófonos em torno da nova arte que surgia. Conforme Felix Ribeiro (1983):

Seria de estranhar que tão grande esforço, persistência e valor econômico, pois a iniciativa deveria ser largamente dispendiosa para o tempo, tivesse sido levada a efeito para a exclusiva realização de uma meia dúzia de espetáculos no país. O seu intento fora certamente outro – a miragem de um entusiástico e compensador negócio no Brasil deveria tornar-se, como demonstra o cartaz contendo já os escudos dos dois países, o motivo principal dessa iniciativa (*apud* Cunha, 2016, p. 35).

Naquele mesmo ano de 1897, outro português, minhoto de Viana do Castelo, também viajaria para o Rio de Janeiro carregando na mala uma câmera cinematográfica e alguns pés de filmes virgens, os quais utilizaria para gravar alguns dos primeiros filmes brasileiros. António Leal fora ao Brasil para trabalhar no jornal *O Malho*, mas tão logo foi possível, converteu-se em produtor e diretor de filmes locais,³⁹ rodando aquela que ficaria conhecida como a primeira fita de enredo de ficção

³⁸ PINA, Luis de. *História do Cinema Português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

³⁹ Conforme nos explica o pesquisador Paulo Emílio Sales Gomes (1996), no início da atividade cinematográfica no Brasil, o manejo técnico dos equipamentos de rodagem e projeção era considerado difícil e só alguns poucos 'aventureiros' estrangeiros tinham coragem de se debruçar sobre o novo ofício. Só mais tarde é que profissionais vindos da recente profissão de fotógrafo de jornal aprenderiam também a manejar uma câmera de rodagem / projeção, passando a atuar como cinegrafistas.

brasileira, o filme *Os Estranguladores* (1908),⁴⁰ lançado no dia 03 de agosto de 1908, no Cinema Palace, no Rio de Janeiro. Por causa desta fita, Leal passaria para a história como o fundador do do cinema brasileiro.⁴¹

Para além de *Os Estranguladores*, como diretor Leal realizaria as obras: *Os Capadócios da Cidade Nova* e *A Mala Sinistra*, ambos de 1908, *Nas Entranhas do Morro do Castelo* (1909), *A Moreninha* (1915) e *A rosa que se desfolha* (1917). O cineasta atuaria como produtor em muitos outros filmes e com Giuseppe Labanca, fundaria a produtora Photo-Cinematographia, especializada em filmes de enredo baseados nos crimes da época.

Com os primeiros anos do cinema brasileiro e português sendo “terra de estrangeiros,”⁴² no Brasil, ao contrário das outras atividades comerciais, não seriam os portugueses a explorar comercialmente este ramo e sim os italianos, recém-chegados no forte fluxo migratório do início do século XX.⁴³ Em Portugal, italianos, mas sobretudo os franceses, seriam os primeiros a despertar o interesse pela neófito arte no país. Em uma expressão mais tímida, registra-se a presença de profissionais brasileiros, sobretudo, na cidade do Porto, onde seria fundada uma das mais importantes produtoras cinematográficas deste início de século, a Invicta Film, criada

⁴⁰ Curta Metragem/Ficção/ 40'. Baseado em caso real, o filme conta a história de dois adolescentes, sobrinhos de um dono de joalheria, que são brutalmente mortos por uma quadrilha de contrabandistas.

⁴¹ Conforme relata o historiador de cinema Carlos Ortiz, foi no I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro que se estabeleceu, com base em documentações apresentadas na ocasião, o dia 05 de novembro de 1903 como o marco do nascimento do cinema brasileiro e o fotógrafo Antônio Leal como o ‘pai’ deste cinema. Atualmente, o dia 05 de novembro é reservado à comemoração do ‘Dia do Cinema Brasileiro’. Contudo, conforme revela o historiador Paulo Emílio Sales Gomes, ainda em 1898, Alfonso Secreto, membro de uma família de empreendedores do ramo do ‘entretenimento’, teria feito alguns planos de rodagem da Baía de Guanabara com uma câmera de filmar que acabara de trazer de Paris. Conforme ressalta este historiador, neste dia é que teria “nascido de fato o cinema brasileiro”. Daí por diante teriam se sucedido outras filmagens, como o registro do cortejo que conduziu ao cemitério os despojos de Floriano Peixoto, o registro do desembarque de Prudente de Moraes e sua comitiva no Arsenal da Marinha, e ainda imagens da icônica Rua do Ouvidor. Todas essas imagens não teriam chegado a ser projetadas, no entanto, uma vez que apesar da imprensa local anunciar com frequência, no mês de agosto de 1898, a apresentação das vistas locais no Animatographo do ‘Salão Paris do Rio’, de propriedade de Paschoal Secreto, irmão de Alfonso, esta sala teria pegado fogo, sendo totalmente destruída com o incêndio.

⁴² GOMES, 1996; PIÇARRA, 2013.

⁴³ *idem*, 1996.

nos anos 1910.

Com a cidade do Porto a se converter na capital do cinema português logo nos primeiros anos do século XX, a produtora portuense Invicta Film, empresa de produção de fitas, dedicada inicialmente mais ao gênero documental,⁴⁴ atrairia particularmente um contingente de técnicos estrangeiros. Da vasta produção desta primeira formação da Invicta Film, destacar-se-ia a obra '*Naufrágio do Veronese*' (1913), que se tornou muito famosa no Brasil logo após o seu lançamento.

Um dos registros mais espetaculares da Invicta - pela dimensão da ocorrência e pela divulgação do documentário no estrangeiro. [...] Mais de uma centena de cópias circulou por vários países europeus e pelo Brasil deste desastre ocorrido a poucos metros da costa, em frente da Boa Nova, perto de Leixões, a 10 de fevereiro de 1913.⁴⁵

Uma segunda Invicta Film (1918-1924) seria fundada em 1918, tendo à frente de sua direção artística o brasileiro Henrique Alegria. Esta segunda produtora abrigaria boa parte dos mais importantes profissionais dos primeiros anos do cinema português, muito destes, integrantes "importados" diretamente da Casa Pathé em Paris, como o realizador George Pallus; o arquiteto decorador André Lacoite; o operador Albert Durot; o chefe de laboratório Georges Coutable e sua mulher. Também o realizador italiano Rino Lupo; a atriz italiana Brunilde Judice e os brasileiros, diretor e ator Augusto de Lacerda e diretor e ator Erico Braga comporiam o quadro de profissionais da segunda formação da produtora.⁴⁶

A "segunda Invicta Film", convertida no maior projeto de produção cinematográfica contínua em Portugal, tornar-se-ia a grande responsável por fazer circular no Brasil e entre as comunidades portuguesas radicadas nos Estados Unidos, os filmes portugueses com relativo sucesso de público naquela época (Cunha, 2016:36), como a produção *A Rosa do Adro* (1919), que teria sido o primeiro filme

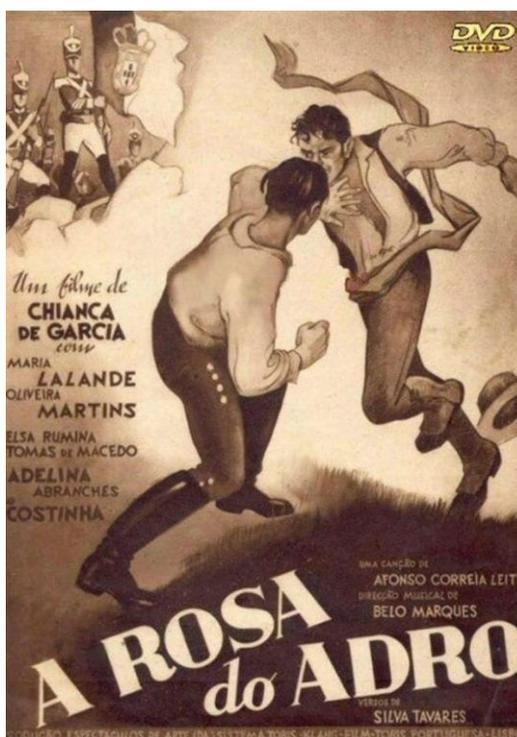
⁴⁴ PINA, 1986, p. 25.

⁴⁵ *In*: Centro Virtual Camões – Cultura Portuguesa. Instituto Camões. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/factos/fac003.html>. Acesso em: 27/03/2019.

⁴⁶ Conforme NUNES, 2015.

português de estúdio a ser *exibido* no Brasil. Nesta obra, o ator Erico Braga (na realidade, de nacionalidade incerta), é um dos protagonistas, ao lado do ator Carlos Santos e da atriz Maria Oliveira.⁴⁷

Imagem 1 - Cartaz do filme *A Rosa do Adro* (1919)



Fonte: IMDb - <https://images.app.goo.gl/BqXqvQMK82oLtfRR9>
Acesso em: 02 nov. 2019.

Em 1922, a Invicta Film produziria, com a direção de Henrique Alegria, a primeira fita reconhecida como sendo uma primeira parceria de coprodução luso-brasileira: a obra *‘O Raid Aéreo Lisboa-Rio de Janeiro pelos heroicos aviadores*

⁴⁷ *A Rosa do Adro* (1919, P&B, 76’): realizada por Georges Pallu em 1919, foi a primeira longa-metragem de ficção da Invicta Film (Porto). Transpondo o romance oitocentista de Manuel Maria Rodrigues para os inícios do século XX, o filme conta a história de um triângulo amoroso interpretado por Maria Oliveira, Carlos Santos e Erico Braga. Com um argumento de “carácter onírico e singular”, a omnipresença da natureza como pano de fundo da ação e personagens com “um certo lado inocentemente perverso ou perversamente inocente” (João Bénard da Costa), a rosa do adro marca o início da história do cinema português. *In*: Cinemateca Portuguesa.

Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/A-Rosa-do-Adro-Press-Kit.pdf> Acesso em: 02/11/2019.

*Sacadura Cabral e Gago Coutinho*⁴⁸ narraria em imagens a passagem dos aviadores portugueses Sacadura Cabral e Gago Coutinho pelo atlântico, em um voo entre a capital portuguesa e a então capital brasileira. ‘Empreitada memorável’ e ‘filme monumental’ seriam os elogios que a imprensa luso-brasileira faria na época ao projeto foi executado “com a máxima perfeição através da parceria entre a Invicta-Film (Porto) e Botelho-Film (Brasil), que souberam surpreender a todas as sensacionais passagens do grandioso acontecimento.”⁴⁹

‘*O Raid Aéreo Lisboa-Rio de Janeiro*’ foi originalmente concebido para fazer parte da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, ocorrida entre 1922 e 1923. Neste contexto de produção, o filme desempenhou uma função diplomática, sendo importante para um projeto de reaproximação entre os dois países lusófonos, conforme destacam Santos & Amorim:

O caminho de gradual aproximação iniciado durante a I República, embora ténue em resultados estratégicos e operacionais, é ainda visível em diversas demonstrações: visitas recíprocas dos presidentes, designadamente de Epitácio Pessoa (8 de Junho de 1919) e de António José de Almeida (17 de Setembro 1922), da elevação das legações em Lisboa e no Rio de Janeiro ao nível de embaixadas como referido, da travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral; na celebração do centenário da independência do Brasil (17 de Junho de 1922), entre outros acontecimentos (Cf. CERVO, 2000: 263-270), como o envio para o Brasil, em Dezembro de 1920, dos corpos do imperador D. Pedro II e da imperatriz D. Teresa Cristina, sepultados no panteão de São Vicente de Fora (Magalhães, 1999, p. 141).⁵⁰

As imagens deste filme monumental serviriam anos depois para a produção de outros dois filmes, realizados em épocas diferentes: *Travessia Aérea do Atlântico Sul* (1942), de Fernando Fragoso e Raul Faria da Fonseca e *Cruzeiro do Sul* (1966), de

⁴⁸ O termo coprodução é empregado neste caso apenas como uma provocação, de maneira metafórica, visando ilustrar a primeira parceria em termos mais oficiais, feita entre uma produtora portuguesa e uma brasileira. Não há indícios históricos que esta parceria de produção tenha sido feita nos moldes (comerciais, artísticos, políticos) das coproduções definidas atualmente, sendo, portanto, impreciso denominar o filme como coprodução. Como veremos posteriormente, o primeiro filme a ser considerado genuinamente uma coprodução luso-brasileira será *Vendaval Maravilhoso*, de Leitão de Barros, gravado em 1949.

⁴⁹ Cine Revista. Cinemateca Brasileira.

⁵⁰ SANTOS & AMORIM, 2010.

Fernando Lopes.

Imagem 2 – Sacadura Cabral e Gago Coutinho



Imagem: Sacadura Cabral e Gago Coutinho na Travessia Aérea do Atlântico Sul.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeira_travessia_a%C3%A9rea_do_Atl%C3%A2ntico_Sul. Acesso em: 02 nov. 2019.

2.2 O Estado e o Cinema nos anos 1930: o projeto de projeção atlântica de António Ferro.

A década de 1930, apresenta fatos históricos relevantes no âmbito estatal para a construção deste panorama narrativo geral sobre uma aproximação cinematográfica entre Brasil e Portugal. Os anos de 1930/1940 seriam marcados por um clima de instabilidade política, que culminaria na eclosão de uma segunda grande guerra militar na Europa e na instauração de diversos regimes autoritários neste continente, tais como o nazismo de Hitler, na Alemanha; o Fascismo de Mussolini, na Itália; e o Franquismo de Franco, na Espanha; por exemplo.

Também em Portugal e no Brasil, cada um à sua maneira, e embora sem uma institucionalização 'oficial' de caráter nazista e fascista, surgiriam os regimes autoritários do Estado Novo de António de Oliveira Salazar e Getúlio Vargas,

respectivamente.⁵¹

O Estado Novo português teve início no dia 19 de março de 1933, com a promulgação de uma Nova Constituição e a ascensão de Salazar à presidência do Conselho de Ministros, e terminou no 25 de abril de 1974, com a famosa Revolução dos Cravos.⁵² Já o regime brasileiro, iniciou-se em 10 de novembro de 1937, “por meio da outorga da constituição polaca e se estendeu até 25 de outubro de 1945, quando Getúlio Vargas renunciou à presidência da república.

Ao reboiço no campo político, correspondeu também um redemoinho no campo cultural e nesse sentido, com Brasil e Portugal a partilharem naquele momento um contexto governativo político-ideologicamente semelhante, no qual ambos buscariam implementar “projetos de regeneração nacional e de uma nova postura perante a ordem mundial (Santos & Amorim, 2010)”, houve um esforço para o estreitamento das relações culturais, baseando-se na reelaboração de uma ideia de luso-brasilidade.⁵³

A política de aproximação dos governos de Getúlio Vargas e de Antônio de Oliveira Salazar, por meio da diplomacia cultural, constitui uma problemática que ainda carece de maior aprofundamento pela historiografia dos dois países (Guimarães, 2006, p.1). Contudo, é possível afirmar que, uma vez que se acreditava que a afinidade cultural entre as duas nações permitiria reforçar os interesses em

⁵¹ Para alguns historiadores portugueses há um consenso de que a implantação do regime de Estado Novo português teria sido influenciada pela experiência italiana e alemã. Sobre o tema, consultar: TORGAL; Luís Reis (1997). Do lado brasileiro, a historiografia clássica do Estado Novo irá se debruçar à exaustão sobre as relações entre o Estado Novo Brasileiro e a Alemanha nazista, demonstrando, embora Vargas tenha sempre negado a influência, muitas características nazifascistas no regime brasileiro, tais como: legislação social, propaganda política, representação corporativista, e até mesmo um antisemitismo, “presente sobretudo na política de imigração. (FERREIRA, J.; DELGADO, L.; 2003) *apud* (SCHIAVON, 2008, p.25).”

⁵² Para mais informações sobre o tema, ver: TORGAL, Luís Reis (2009).

⁵³ Desde o início do século XX que um espírito de lusofilia animaria grupos de intelectuais brasileiros e portugueses a estreitarem as relações luso-brasileiras. Sob o argumento de uma continuidade histórica e da valorização do legado lusitano para a construção de um universo cultural e político administrativo do Brasil, estes intelectuais procurariam implementar ações dos dois lados do atlântico, mas sem resultados muito efetivos para além do campo retórico. Somente a partir da década de 1930, e, particularmente com a instauração do Estado Novo de Vargas no Brasil, é que as condições se tornariam mais favoráveis para uma reaproximação, que usaria a cultura como amálgama para as outras áreas (militar, económica, política).

comum, fossem eles de carácter económico, político ou militar, foi através da cultura que ambos os governos encontraram os meios mais apropriados para dar sustentabilidade à criação de laços mais fortes entre os dois países naquele período'.⁵⁴

E neste sentido o cinema teria o seu papel. É possível concluir que houve um empenho maior por parte do governo português para o estreitamento das relações culturais luso-brasileiras no período assinalado, através de uma 'retórica da afetividade', calcada na referência de um universo simbólico comum: a de uma forte tradição histórico-cultural entre os dois países, propiciada pelo prolongamento de uma relação amistosa entre ambos mesmo após a descolonização do Brasil. Por meio desta retórica, o governo português institucionalizaria a procura de uma luso-brasilidade, "chamando a si e aos seus intelectuais orgânicos a tutela de um projeto de formação de uma comunidade cultural luso-brasileira (Ribeiro, 2017, p.63)".

No empenho de formação e consolidação do regime do Estado Novo português tanto internamente como no exterior, os velhos e novos meios de comunicação, a imprensa, o rádio e o cinema, desempenhariam um papel significativo para a propaganda, que seria coordenada pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN).⁵⁵ A frente do SPN estava António Ferro, personagem fundamental na idealização de uma 'política atlântica', uma verdadeira 'cruzada da lusitanidade', como o próprio viria a chamar o seu projeto.

Do lado brasileiro, por uma questão de afinidade ideológica, o Estado Novo brasileiro facilitaria o desempenho das intenções do regime português, não apresentando objeção a um projeto de aproximação. Contudo, como a história tratará de mostrar, com o avançar do conflito militar na Europa e o posicionamento brasileiro ao lado dos "Aliados", bem como, já na primeira metade da década de 1940, com o reencaminhamento do Brasil rumo a um processo de redemocratização, Vargas se

⁵⁴ (Baltazar, 2006: 247) *apud* (Ribeiro, 2017:47)

⁵⁵ O SPN foi criado em 1933, com o objetivo de organizar e centralizar a propaganda interna e externa do regime de Estado Novo Português. Teve como seu primeiro dirigente, António Ferro, que, inspirado na visão de Mussolini quanto ao poder e à função da arte no Estado, implementou junto ao regime a sua 'Política do Espírito', uma política em favor da cultura e da arte nacionalistas. Política do Espírito constituía-se em um termo "eufemista, que se traduzia afinal na política de cultura e de propaganda do Estado Novo de Salazar, cuja originalidade se esforçará por apresentar e justificar. (Torgal, 2009)"

afastaria dos propósitos ideológicos do Estado Português.⁵⁶

O movimento para o estreitamento das relações culturais entre Brasil e Portugal não seria uma novidade surgida com a instauração dos regimes de Estado Novo. Ao olharmos para a historiografia clássica observamos que ocorreram vários exemplos de esforços conjuntos que, desde o início do século XX, foram empreendidos por personalidades da vida cultural, político-diplomática e intelectual de ambos os países, em função de uma aproximação. Tais esforços, ainda que muito pertinentes no campo retórico, na ação prática, tiveram consequências em geral incipientes.

Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Carmem Schiavon (2006) aponta como mola propulsora para o processo de estreitamento das relações luso-brasileiras no início do século XX a apresentação da literatura brasileira em terras lusitanas.⁵⁷ Outro esforço de destaque, teria sido a elaboração, já em 1909, de uma proposta para um acordo luso-brasileiro.

O presidente da Sociedade de Geografia de Lisboa, Zófimo Consiglieri Pedroso seria o autor de tal proposta, que incluiria, dentre outras medidas (relativamente de caráter econômico e político-diplomático), “uma efetiva aproximação e intercâmbio intelectual e cultural, prevendo-se congressos periódicos luso-brasileiros, visitas regulares de intelectuais e artistas, a criação de uma revista luso-brasileira (Ribeiro, op. cit, p.48)”. Como salientam ambas as autoras citadas, tal proposta de acordo não teria prosperado, muito provavelmente por causa do falecimento de Consiglieri Pedroso (a 3 de setembro de 1910).

No campo diplomático e acadêmico, ocorreria a elevação à categoria de

⁵⁶ No campo das relações internacionais, a historiografia clássica brasileira, de uma forma geral, tem privilegiado a análise conciliatória dos interesses do governo de Getúlio em relação à Alemanha nazista e os Estados Unidos, até a definição de posicionar ao lado deste segundo. Como já afirmamos anteriormente, no campo cultural, as relações luso-brasileiras ainda são pouco estudadas tanto por pesquisadores brasileiros como portugueses. Sobre o tema, ver: Guimarães, 2006, p.1.

⁵⁷ Em sua tese de doutorado, Schiavon (2006) revela que teria sido o ensaísta e diplomata Jaime Batalha Reis a chamar para si a responsabilidade de apresentar a literatura brasileira em terras portuguesas, “argumentando que ‘entre as muitas coisas importantes e urgentes a fazer em Portugal, avulta quanto a mim – como uma das mais importantes e urgentes -, o mostrar aos Portugueses a existência, por a grande maioria deles apenas suspeitada, dum ‘Novo Mundo’’ (Reis, Jaime Batalha, 1988) *apud* (Schiavon, 2006, p.88).”

embaixada das respetivas representações diplomáticas em Lisboa e no Rio de Janeiro, em 1914; a recomendação para a criação da cadeira de estudos brasileiros na Faculdade de Letras em Lisboa, em 1915; a criação da revista luso-brasileira *Atlântida*, de cariz artístico, literário e social, dirigida no Rio de Janeiro por Paulo Barreto, o popular João do Rio, e em Lisboa por João de Barros, que circulou mensalmente entre 1915 e 1920; bem como a assinatura de um Acordo Literário, em 1922; e de um Acordo Postal, 1924.

Relativamente aos Acordos Literário e Postal, estes viriam a ser ‘costurados’ durante a visita oficial do Presidente da República Portuguesa, António José de Almeida, por ocasião do primeiro centenário da independência brasileira, e, sobretudo, o Acordo Postal, teria sido peça fundamental para o estreitamento das relações culturais luso-brasileiras, uma vez que passaria a dinamizar o trânsito da produção literária entre os dois países (Schiavon, op. Cit. p.91).

Em outubro de 1937, nas vésperas da instauração do Estado Novo Brasileiro, em uma conferência intitulada “Intercâmbio Cultural entre Brasil e Portugal”, e proferida pelo embaixador de Portugal no Rio de Janeiro, Martinho Nobre de Mello, seria proposto:

1)Cambio de professores; 2) Câmbio de alunos; 3) Excursões de estudantes; 4) Cursos de férias; 5) Revistas a patrocinar; 6) Prêmios escolares; 7) Bolsas de estudos; 8) Serviços de informações culturais; 9) Correspondência interescolar; 10) Empreendimentos vários em prol da língua, nomeadamente: a)Resolução definitiva da questão ortográfica; b) Publicação de uma Gramática Luso-brasileira de Língua Portuguesa; c) Teatro e cinema ao serviço da língua; d) Novo acordo postal; e) Câmaras de compensação de editores.⁵⁸

Como conclui Schiavon:

Portanto, não restam dúvidas de que em outubro de 1937, às vésperas da decretação do Estado Novo brasileiro, as relações culturais entre Brasil e Portugal, pelo menos no plano cultural, começaram a adquirir forma e é claro que com a outorga da constituição de 1937, as afinidades ideológicas entre os dois países tendem a viabilizar, ainda mais, o aprofundamento das relações luso-brasileiras (2006, p.92).

Já com o Estado Novo brasileiro instaurado e as relações diplomáticas com

⁵⁸ Rego (1998) *apud* Schiavon (op. Cit, p. 94).

Portugal plenamente estabelecidas, o Estado Português faria avançar o seu interesse de solidificar a “comunidade luso-brasileira” com um convite, feito pelo presidente português Oscar Carmona, ao presidente brasileiro, Getúlio Vargas, para participar das comemorações do duplo centenário português.⁵⁹

Embora Getúlio Vargas tenha declinado do convite, em face das implicações da Segunda Guerra Mundial, ele enviou a Portugal uma delegação brasileira que participou ativamente dos festejos, principalmente no Congresso do Mundo Português e na Exposição Histórica do Mundo Português, na qual o Brasil foi o único país estrangeiro a ter representação, ocupando um pavilhão inteiro do evento.

Como agradecimento à participação brasileira, em agosto de 1941, uma comitiva portuguesa chefiada por Júlio Dantas, viajaria para o Rio de Janeiro, no âmbito de uma missão cultural, enquadrada na chamada Embaixada Extraordinária. A presença da comitiva portuguesa geraria como produto a assinatura do Acordo Cultural Luso-Brasileiro, no Rio de Janeiro, a 4 de setembro de 1941.

Em linhas gerais, o Acordo Cultural Luso-Brasileiro visava promover uma colaboração cultural mais efetiva entre os dois países, coordenada pelo Secretariado de Propaganda Nacional de Portugal (SPN) e pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Brasil (DIP).⁶⁰ No primeiro artigo do acordo determinava-se que fosse criada na sede do SPN uma seção especial brasileira, da qual faria parte a título permanente um delegado do DIP, assim como uma seção especial portuguesa, da qual fará parte um delegado do SPN.

No segundo artigo dispunha-se sobre os meios para a promoção do intercâmbio cultural, através da troca de publicações e artigos de imprensa; através do intercâmbio de fotografias e fortalecimento do serviço telegráfico; através da circulação de intelectuais, jornalistas, literatos, dentre outros; por meio da criação de

⁵⁹ Comemoravam-se o 8º centenário da Fundação de Portugal (1140) e o 3º da Restauração de Portugal (1640).

⁶⁰ O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi criado através do decreto-lei 1915, de 27 de dezembro de 1939, entrando em vigor no dia 1º de janeiro de 1940. “Este materializaria o grande esforço do Estado Novo Brasileiro para controlar os instrumentos necessários à construção e implementação de um projeto político-ideológico que se afirmasse como socialmente dominante” (Simis, 2008, p.55).

uma revista, denominada Atlântico⁶¹ e por fim; por meio do rádio e do cinema, estabelecendo-se o fomento da “troca de actualidades cinematográficas, a exibição destas nos cinemas do Brasil e Portugal, e o estudo da eventual realização de filmes de grande metragem, de interesse histórico ou cultural para os dois países, mediante a colaboração de artistas e técnicos brasileiros e portugueses.”

O Acordo foi firmado na presença do Presidente Getúlio Vargas, do Diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda do Brasil, Lourival Fontes e do Diretor da Emissora Nacional e do Secretariado de Propaganda Nacional, António Ferro.⁶² Notadamente pelo primeiro artigo, percebemos a influência de Ferro a assinatura do Acordo, pois este significava a materialização dos seus ideais frente ao SPN, a afirmação e divulgação de Portugal na América, em particular no Brasil. Conforme Ribeiro (2017), em 1941, Ferro se apresentaria no Brasil como o “paladino da luso-brasilidade” e, conforme ele próprio deixaria claro na recém-criada revista *Atlântico*, suas intenções com o Acordo seriam:

Revelar Portugal novo aos brasileiros. Revelar o novo Brasil aos portugueses. Para nos conhecermos cada vez melhor, para nos entendermos definitivamente, para nos respeitarmos, não devemos ter a preocupação de nos mostrarmos iguais, mas diferentes. Porque só essa diferença de planos no mesmo pano de fundo (sentimentos iguais, mas estilo e ritmo próprios) nos poderá igualar e engrandecer na harmonia dos contrastes que se fundem, na afirmação magnífica, sem lisonjas nem subserviências, da nossa idêntica força criadora. Uma raça, duas nações, um mundo, eis a nossa legenda, a nossa bandeira! (FERRO, 1942a: s.p.)

Além da criação da Revista Atlântico, de imediato, o acordo resultaria na

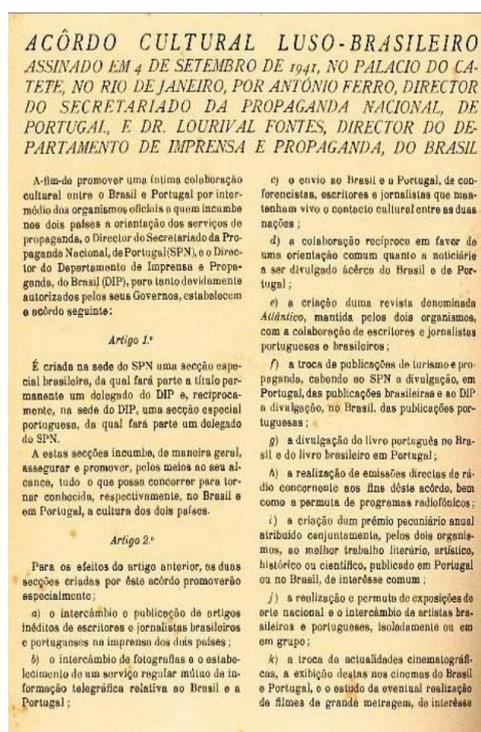
⁶¹ Apontada como o símbolo mais expressivo do Acordo Cultural, a revista, de periodicidade semestral, sofreu os reveses do próprio Acordo, com três séries: a primeira terminou em abril de 1945, quando o DIP foi extinto; a segunda, num convênio entre o SNI e o Departamento de Informação brasileiro, durou de 1947 a 1948, e a terceira e última série compreendeu o período entre 1949 e 1950 (Ribeiro, 2017, p.55).

⁶² António Ferro foi uma das personagens mais complexas, paradoxais e marcantes do Estado Novo Português, conforme aponta Ribeiro (2014). Amante das artes e literato, destacou-se como jornalista na segunda década do século XX, passando a escrever em diversos jornais portugueses. Neste percurso, sobressaindo-se como entrevistador, realizou um conjunto significativo de entrevistas a personalidades nacionais e internacionais, dentre estes, Oliveira Salazar. Teria sido a série de 5 entrevistas feitas a Salazar no ano de 1932 que o conduziram diretamente ao cargo de diretor do recém-criado Secretariado da Propaganda Nacional, em 1933. Atraído politicamente pelas ideias da direita nacionalista e autoritária, Ferro adotaria entusiasticamente as ideias de Mussolini quanto ao poder e a função da arte no Estado para fundamentar a sua “Política do Espírito”, implementada no âmbito do SPN durante a sua gestão.

Exposição e Quinzena do Livro Português, realizada em novembro de 1941, no Rio de Janeiro e em seguida, em diversos Estados nordestinos, por intermédio da cooperação entre as autoridades brasileiras, as representações consulares e diplomáticas portuguesas e outras entidades privadas do ramo. A seção brasileira da Quinzena do livro seria inaugurada no SPN um ano mais tarde. Destaca-se ainda, dentre as ações concretas do Acordo, a criação do prêmio Pero Vaz de Caminha, que seria distribuído em anos alternados, para distinguir a melhor obra literária, científica ou de carácter histórico de interesse comum às duas nações.

No cinema, as ideias do texto do Acordo não saíam do papel. As ações práticas neste plano se resumiriam ao envio de alguns filmes portugueses para o Brasil, passados nas semanas temáticas do cinema português, e que funcionariam apenas como propaganda do regime salazarista para a comunidade portuguesa. No tocante à “realização de filmes em conjunto”, isto só deveria ser posto em marcha após se organizarem os problemas internos das cinematografias implicadas, o que não ocorreria no período que apresentamos. Outras razões teriam colaborado para que o intercâmbio cinematográfico no luso-brasileiro no âmbito do Acordo não prosperasse, sobre estas falaremos mais adiante.

Imagem 3 – Trecho do Acordo Cultural Luso-Brasileiro de 1941



Fonte: <https://revista.brasil-europa.eu/110/Acordo-Luso-Brasileiro.htm>
 Acesso em: 02 nov. 2019.

2.2.1 Vendaval Maravilhoso

Embora ‘*O Raid Aéreo Lisboa-Rio de Janeiro*’ seja considerada uma primeira obra cinematográfica em conjunto de Brasil e Portugal (primeira iniciativa de parceria entre uma produtora brasileira e outra portuguesa), aquela que é, de fato, considerada a primeira coprodução luso-brasileira é a obra ‘Vendaval Maravilhoso’, do lendário diretor português, Leitão de Barros.⁶³ Produzida no ano de 1949, esta obra surgiu de uma vontade particular do seu realizador em empreender mais um projeto de coprodução, desta vez em parceria com um país de língua portuguesa.

a coprodução é uma espécie de piquenique em que cada um leva alguma coisa para o farnel geral. Que podemos nós levar? Se me conseguir arranjar qualquer coisa de cinematograficamente tragável, dou-lhe um *Oscar* em tamanho natural - Leitão de Barros em entrevista para José Reis, *Filme* – novembro de 1960.

Leitão de Barros é considerado um pioneiro em muitos feitos do cinema português e suas obras desde sempre tiveram muita aceitação do público brasileiro. Já em 1931, o filme *A Severa*, primeiro filme sonoro português, teve um estrondoso sucesso tanto em Portugal como no Brasil (em Portugal, o filme fica em cartaz por seis meses e atinge um público de 200 mil espectadores). ‘*As pupilas do senhor reitor*’ (1935) foi outro filme com igual sucesso nos dois países, animando o realizador a empreender na coprodução luso-espanhola *Boccage* (1936), sobre a vida e obra do mais popular poeta português. Apesar do insucesso nos dois países ibéricos, este filme também obteve êxito apoteótico em solo brasileiro.

Conforme explica o pesquisador Paulo Cunha (2010), de todos os realizadores portugueses da história do cinema português, Leitão de Barros foi notoriamente o que mais trabalhou filmes de ambiente histórico e de reconstituição histórico-literária, tornando-se uma referência para a política do espírito de António Ferro, conforme

⁶³ O termo coprodução só aparece como referência de produção conjunta entre Brasil e Portugal, dentre os vários registros historiográficos sobre os cinemas em português, a partir da realização de Vendaval Maravilhoso. É por isso que embora o filme ‘*Raid Aéreo de Lisboa-Rio de Janeiro*’ também consista em uma produção conjunta entre uma produtora brasileira e outra portuguesa, não nos referimos a ele aqui como a primeira coprodução entre os dois países.

explicitaremos mais à frente. Por causa desse estilo de realizações, ele obteve grande sucesso no Brasil, atraindo a atenção da comunidade portuguesa residente no país e do público brasileiro em geral. Foi confiando neste ‘sucesso’ que o realizador, tentando a sorte após a decepção com o insucesso das articulações cinematográficas entre os portugueses e os espanhóis na década de 1940, procurou o Brasil para articular um projeto de coprodução que teria, pelo lado brasileiro, a participação de Chianca de Garcia e Fernando de Barros.⁶⁴ O projeto de rodagem de grande envergadura, proposto em base inovadora de cooperação luso-brasileira seria levado a cabo.⁶⁵

“Depois de longos meses de rodagem nos estúdios da Tobis e da Lisboa Filme, Leitão de Barros rumaria ao Brasil para rodar diversas sequências em cenários naturais no Recife e na Bahia, e nos estúdios brasileiros de Niterói e da Cinédia. (Cunha, 2016:38)” Matos-Cruz destaca que a cenografia do filme se constituiria de gigantescos painéis sobre fachadas monumentais ou interiores sumptuosos – por economia de meios, que podem ser hoje vistos com uma suplementar relevância, “caso queiramos refletir, à propósito do seu último filme de vulto, sobre o alcance duma formação pictórica num artista que o cinema acabou por envolver”.⁶⁶

A versão recuperada do filme surpreende pela nitidez de fotografia, a eficiente iluminação, o ilustrar duma magnitude que se anseia, desde logo, em termos de figuração arquitetônica. Há um cuidado plástico no som, um tipo de planificação organizada previamente para uma linguagem mista (com o incêndio na deflagrado nos cofres da Tóbis, em agosto de 1968, o negativo de som do filme perdeu-se quase completamente).⁶⁷

⁶⁴ Fernando de Barros foi diretor, escritor e produtor português, nascido em Lisboa em 1915, faleceu em São Paulo em 2002. Repartiu sua vida entre Brasil e Portugal, onde trabalhou em inúmeros projetos, incluindo *Vendaval Maravilhoso*.

⁶⁵ MATOS-CRUZ, José (org.) J. Leitão de Barros. Cinemateca Portuguesa. Lisboa: 1982.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Conforme o verbete de catalogação do filme no site da Cinemateca Brasileira, é apresentada a seguinte informação da Cinemateca Portuguesa nos letreiros iniciais do filme restaurado: Naquela intervenção, o negativo de imagem foi recuperado quase na íntegra, mas apenas se conseguiram reconstituir escassos fragmentos de som. Desde então, *Vendaval Maravilhoso* foi *exibido* numa forma mutilada com o som de duas das suas quinze partes e sem totalidade da imagem. O presente restauro foi feito após a identificação e organização de todos os materiais salvaguardados em 1982,

O filme, que teve trechos de seu roteiro censurados, tratou-se de uma “obra sentimental e romântica, onde a vida do grande Castro Alves é reduzida às proporções de uma dramática história de amor com Eugênia Câmara, interpretada por Amália Rodrigues, vedeta indiscutível do cinema português”.⁶⁸ Apesar das elevadas expectativas, tornou-se, no entanto, um fracasso retumbante, uma grande mancha na carreira de Leitão de Barros como cineasta. Este chegou mesmo a ser apontado pelos historiadores do cinema português como o marco do fim da carreira de Leitão de Barros e, conforme sublinha Cunha, este fracasso “terá enterrado por várias décadas, o projeto de criação de um mercado cinematográfico luso falante (2016:38).” Contudo, alguns obituários escritos na ocasião da morte de Leitão de Barros retratam a importância desta sua última obra:

Até que veio como despedida involuntária da sua carreira de cineasta, o *Vendaval Maravilhoso*, malgrado na bela tentativa de estabelecer nos *plateaux* a comunidade luso-brasileira - Crônica expedida por Antonio Maria Zorro, da Agência Nacional de Informação – a respeito da morte de Leitão de Barros. (01 de julho de 1967).⁶⁹

E a carreira de Leitão acaba pouco depois, quando após laboriosa organização, realiza a coprodução entre Portugal e o Brasil, *Vendaval Maravilhoso* [...] os resultados não correspondem ao esforço, é um filme aborrecido, monótono. E o cineasta, sensível como poucos às lições do fracasso, reconhece não só que se equivocou, como que o seu equívoco não poderia repetir-se. É uma triste conclusão, mas definitiva - Crônica do crítico Carlos Fernandez Cuenca, publicada em *Mundo* (Madrid). (30 de julho de 1967).⁷⁰

bem como de vários materiais de trabalho da época de produção do filme, até agora não examinados. A nova cópia mede mais de 185m que a preservação de 1982 e reconstitui quase todo o som de *Vendaval Maravilhoso*. Apesar de tudo, não foi possível recuperar a totalidade dos diálogos, tendo-se optado por legendar as lacunas com base no argumento do filme. Disponível em:

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=Ink&exp⁶⁷rSearch=I>. Acesso em: 02/11/2019

⁶⁸ *Ibidem*, p. 51 e 52.

⁶⁹ MATOS-CRUZ, José (org.) *J. Leitão de Barros*. Cinemateca Portuguesa. Lisboa: 1982 *apud* ZORRO, Antônio Maria, em crônica publicada na AGÊNCIA Nacional de Informação, 01 de julho de 1967.

⁷⁰ *Ibid apud* FERNANDEZ C., Carlos, em crônica publicada em *Mundo* (Madrid), 30 de julho de 1967

Imagem 4- Fotograma do filme *Vendaval Maravilhoso* (1949)



Imagem: Amália Rodrigues e Paulo Maurício em cena do filme *Vendaval Maravilhoso*
Fonte: Cinemateca Portuguesa

Imagem 5 – Fotograma do filme *Vendaval Maravilhoso* (1949)



Imagem: Amália Rodrigues em cena do filme *Vendaval Maravilhoso* (1949)
Fonte: <http://www.historiasdecinema.com/2011/04/a-epoca-de-ouro-do-cinema-portugues/>
Acesso em: 02 nov. 2019.

2.2.2 António Ferro: um homem de cinema

O cinema sonoro chegaria a Portugal no dia 5 de abril de 1930, mas o primeiro filme falado em português só seria *exibido* em dezembro deste ano (no dia 22 de dezembro de 1930), no Tivoli; seria precisamente a versão portuguesa do filme *Sarah and sohn*, dirigida pelo brasileiro Alberto Cavalcanti. Conforme explica Pereira (2013), o apelo do novo misturar-se-ia com a retórica mais reacionária para forçar o governo a atender as reivindicações do grupo de cineasta da “geração de 1930”, que conseguiria tomar o poder para criar uma comissão que estudaria a produção de um estúdio de fonofilmes.

Tal estúdio foi concretizado em 1932: a Tobis Klangfilm (Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros) foi instalada no Lumiar, em Lisboa, para produzir em favor do cinema português filmes “feito em Portugal com elementos portugueses e para exclusiva utilidade nacional [...]”, reconhecendo “[...] a importância social da cinematografia sonora como meio de educação e de cultura, como instrumento de informação, documentação, propaganda e publicidade (Ribeiro, 2016, p. 152)”. No núcleo fundador da Tobis encontrava-se António Ferro.⁷¹

Nos estúdios da Tobis foi realizado o primeiro filme sonoro completamente produzido em Portugal, *Canção de Lisboa*,⁷² que teria tido grande êxito junto ao público português e no Brasil. O mercado brasileiro desde sempre fora considerado essencial para o cinema português, uma vez que se reconhecia que o mercado cinematográfico português era restrito e insuficiente para amortizar os custos de produção dos seus próprios filmes. Portanto, no ano de 1935, procurar-se-ia

⁷¹ Importante destacar que antes da conclusão da Tobis Portuguesa, foi produzida a primeira obra cinematográfica sonora portuguesa, o filme *A Severa*, de Leitão de Barros. Conforme sublinha Pereira (2013, p. 108): Como os estúdios demoravam a serem construídos, os cineastas da geração de 1930 perceberam que para haver estúdio era preciso haver um filme que, aproveitando a novidade do sonoro, tivesse grande êxito perante o público, para convencer definitivamente os poderosos a financiarem o projeto de um legítimo cinema português.

⁷² O filme apresenta as aventuras e desventuras amorosas e académicas de um estudante financeiramente dependente de duas tias ricas que o vêm visitar.

estabelecer um convênio cinematográfico luso-brasileiro entre o empresário português Hamílcar da Costa, do Bloco H. da Costa, e a cineasta (também portuguesa, residente no Brasil), Carmem Santos, presidente da Brasil Vita-Films. Tal convênio não chegaria a prosperar.

Dado o insucesso da tentativa do convênio e ainda na tentativa de fomentar bases para relações comerciais mais estruturadas entre as cinematografias luso e brasileira, António Lopes Ribeiro, amigo de António Ferro, elaboraria então um documento com um plano de expansão da circulação dos filmes portugueses no Brasil.

O projeto de Lopes Ribeiro harmonizava-se com o do diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, de um Espaço Atlântico, englobando Portugal, o Brasil, Espanha e os países sul-americanos de língua castelhana, em irmandade cultural ibero-americana, sustentada por uma história em comum, uma fraternidade linguística e uma unidade espiritual. Para Ferro, a arma mais poderosa e adequada à concretização desta finalidade seria o cinema (Ribeiro, 2016, p.157).

No documento, Lopes Ribeiro discorreria sobre a situação panorâmica do cinema português e apontaria as vantagens de se conquistar o mercado brasileiro e sul-americano, salientando que Portugal era um país que não possuía quaisquer medidas legais de proteção dos seus filmes e, portanto, propunha que para a proteção dos filmes portugueses, seria interessante estabelecerem-se acordos institucionais com os governos brasileiro (no caso da expansão dos filmes para o Brasil) e espanhol (no caso da distribuição e produção de filmes com/na Espanha).

Na concepção de António Ferro, o projeto salazarista não se realizaria apenas a partir do incentivo a uma política de irmandade/afetividade junto à “comunidade espiritual luso-brasileira, era preciso também exercer um controle às dissonâncias.” Com este pensamento ele idealizaria o seu “Plano duma campanha de lusitanidade em toda a América, em especial no Brasil”, que dirigia diretamente ao presidente do conselho, António Salazar.

O plano de Ferro englobaria três ministérios (Educação Nacional, Economia e Negócios Estrangeiros), para além do SPN, e proporia a aproximação a diversos países latino-americanos, mas particularmente ao Brasil e aos Estados Unidos. No plano continha-se um conjunto de medidas que fortaleceria o papel do SPN na definição e execução da política cultural externa portuguesa, que passaria pela

captação das elites da América do Sul e pelo controle da imagem do país, e sobretudo, do regime, através da propaganda.

Documento extenso e pormenorizado, o plano de Ferro proporia uma verdadeira “cruzada de lusitanidade” (FERRO, 1942c: 25),⁷³ e contaria com o cinema como “remédio propagandístico “de acção instantânea, de consequências prontas, imediatas” (Ribeiro 2017 *apud* ANTT, 1942b, 1). António Ferro acreditava encontrar no cinema um dos mais poderosos instrumentos para a afirmação da Nação externamente. Para o político e intelectual, o cinema era a “arma de penetração mais poderosa do nosso tempo”, não havendo “ofensiva tão perigosa como a das imagens, porque é a mais insinuante, a mais doce, aquela que julgamos inofensiva”.

No decurso de sua viagem pelo Brasil, em 1941, Ferro teria percebido a eficácia do cinema português para a sua missão de propaganda do regime (filmes portugueses teriam sido *exibidos* para o público brasileiro), portanto, no plano da sua tão desejada “projeção atlântica” de Portugal, ele proporia “introduzir o cinema português (quando este for apresentável) em bases comerciais, porque são também as melhores, para uma propaganda eficaz (Ribeiro, 2016, p.161).” Ferro contava com o fato da língua em comum para a difusão do cinema português com força no espaço brasileiro.

O “Plano de uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular” por meio do cinema, idealizado por Ferro era, claramente, um projeto grandioso, mas não eco por parte do presidente do conselho. Conforme afirma Ribeiro (2016), provavelmente porque, o Presidente do Conselho, no seu rigor com as despesas do Estado, teria considerado a proposta demasiadamente cara.

As ideias para o cinema apresentadas no texto do Acordo Cultural Luso-brasileiro de 1941 também não saíam do papel. Como sublinha Carla Ribeiro (2016), provavelmente porque, além dos motivos que já citamos anteriormente, desde logo, existia uma deficiência nas condições técnicas de exibição das cópias sonoras dos filmes, havia ainda uma diferença entre o português falado nos dois lados opostos do atlântico, dificultando a compreensão do público brasileiro não migrante, o que derivaria da circulação dos filmes portugueses no Brasil não tenha adquirido tanto êxito. Com o fim da Segunda Guerra Mundial na Europa, o campo cinematográfico em vários países do mundo se reconfiguraria com a presença maciça do cinema

⁷³ *Apud* Ribeiro (2017, p.58).

norte-americano dificultaria ainda mais a penetração do cinema português no Brasil.

2.3 Aproximações entre o Novo Cinema Português e o Cinema Novo Brasileiro.

Os movimentos do Novo Cinema português e do Cinema Novo brasileiro são incontornáveis para a cinematografia dos dois países. Em meados da década de 1950/60, uma nova geração de cineastas lusa e brasileira, influenciada, por um lado, pelas novidades estéticas e de linguagem surgidas no campo do cinema, sobretudo pela '*Nouvelle Vague*' francesa e o *Neorrealismo* italiano,⁷⁴ e por outro, pelo contexto de contestação política e ideológica que agitava ambos países naquele momento, apostaria em um cinema de ruptura, autêntico e inovador, feito com poucos recursos e de tendência político-ideológica de esquerda,⁷⁵ esta mesma geração, a partir de afinidades cinéfilas e éticas, apostando em projetos independentes de internacionalização dos seus filmes, faria a ponte para uma nova aproximação cinematográfica entre Brasil e Portugal.

Consensualmente, considera-se o marco inaugural do Novo Cinema Português o lançamento do filme *Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha. Em um cartaz de divulgação da obra anunciava-se a chegada de uma 'nova vaga' com "um filme português inesperado" (imagem abaixo). O filme seria o resultado do encontro de

⁷⁴ Foge ao escopo deste capítulo panorâmico aprofundar a discussão sobre os movimentos das novas vagas europeias que influenciaram os cinemas novos brasileiro e português, contudo, para uma melhor contextualização, apresentamos uma breve explicação da professora e pesquisadora Miriam Tavares (2016) sobre os movimentos do neorrealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa. Diz a pesquisadora: o neorrealismo italiano surgiria nos anos 50 como uma saída possível para a produção de filmes em um país que não contava com o aparato industrial de produção, como o do cinema norte-americano. Este cinema, que se professaria em uma ideologia de esquerda, algo militante, tentaria mostrar ao país e ao mundo, uma Itália real. Desse modo, "os atores dariam lugar às pessoas comuns nas telas dos cinemas e os cenários ficcionais seriam substituídos pelas cidades fragmentadas e feridas." Já a *Nouvelle Vague* francesa, sendo também realista, mas usando o termo em outra acepção, produziria um cinema independente, autoral, que traduziria a angústia do pós-guerra vivida por aquela geração. A cidade e o imaginário cinematográfico estariam na base da criação dos jovens realizadores que provariam a todos que qualquer um poderia fazer um filme.

⁷⁵ Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça seria a máxima popularizada por Glauber Rocha, grande expoente do Cinema Novo brasileiro. Esta síntese traduz o espírito da época e dos movimentos cinema novista brasileiro e português de que, prescindindo de um aparato industrial, seria possível produzir um cinema do real, independente, bastava que se tivesse uma boa história para contar.

Paulo Rocha com António da Cunha Telles, ambos egressos do IDHEC - Institut des Hautes Études Cinématographiques, a famosa escola de cinema de Paris, de onde “importariam o modo de fazer cinema pensado pela nouvelle vague francesa (Sales, 2011, p.5)”.

Imagem 6 – Cartaz do Filme *Os Verdes Anos* (1963)



Imagem X: foto retirada da internet.

Disponível em: <https://www.portopostdoc.com/home/noticias/view?id=24>

Acesso em: 02 nov. 2019.

A história do Novo Cinema Português (reconhecidamente escrita de forma parcial e um tanto subjetiva) sugere que o percurso de desenvolvimento do movimento de renovação do cinema luso inicia-se nos anos 1950, quando a nova geração artistas audiovisuais, “primeiro com bolsas de estudo financiadas pelo próprio Estado Português e depois por instituições privadas como a Fundação Calouste Gulbenkian (Cunha, 2017, p.3)”, desloca-se um pouco por toda a Europa, e mais notadamente, para Londres e Paris, para estudar cinema nas escolas dessas cidades.⁷⁶ De regresso a Portugal, esta geração irá pôr em marcha um projeto de modernização do cinema

⁷⁶ Conforme Cunha, nessas escolas, a generalidade dos alunos receberiam dois importantes núcleos de influência: a) herança cinéfila de autores clássicos europeus como Jean Renoir, Carl Theodor Dreyer, Fritz Lang, Sergei Eisenstein ou Roberto Rossellini, mas também americanos (Orson Welles, Nicholas Ray, John Ford, Alfred Hitchcock) e orientais (Ozu, Mizoguchi); b) a prática de jovens cineastas que um pouco por toda a Europa propunham o cinema das new waves (os franceses François Truffaut, Jean-Luc Godard ou Claude Chabrol, os ingleses Lindsay Anderson, Karel Reisz ou Tony Richardson, e os italianos Michelangelo Antonioni, Federico Fellini ou Pier Paolo Pasolini). Cunha, 2017 (p.3 e 4).

português, propondo novas temáticas, novas estéticas e novos modos de fazer filmes alinhados com as influências das novas vagas europeias.

No Brasil, conforme Glauber Rocha, o filme pioneiro do Cinema Novo brasileiro seria *Rio 40 Graus* (1957), de Nelson Pereira dos Santos. Descreve Rocha, em seu livro *A revolução do Cinema Novo* (1981), que em 1957, surgiria no Rio de Janeiro o cinema independente de Pereira dos Santos (*Rio 40 graus*), tardiamente influenciado pelo neorealismo italiano, mas que se tratava de uma resposta, “a primeira, a uma mentalidade “parafacista industrial (*Ibidem*, p.51).” O filme era o marco de um movimento independente, voltado para a realidade nacional, que dado ao seu caráter político, permitiria que o cinema se desenvolvesse em outra direção, diferente da europeia, e pudesse enfrentar o subdesenvolvimento econômico e cultural, defendendo-se da ditadura da distribuição americana.”⁷⁷

Embora possuindo características que os aproximavam, como o fato, para além dos acima já citados, de serem cinemas periféricos dentro do grande circuito cinematográfico mundial e de serem falados em uma língua comum, o Cinema Novo Brasileiro e o Novo Cinema Português só entrariam em contato em meados da década de 1960 (Cunha, 2017). Até este período, em partes por razões de censura do regime salazarista e de um desinteresse das distribuidoras portuguesas, em partes pelo fato de uma certa periferia geográfica e cultural do Brasil, o Cinema Novo brasileiro (e o velho) ficaria longe das salas de cinema portuguesas, “salvo raras exceções, como *O Pagador de Promessas*, *Assalto em Trem Pagador* ou *Vidas Secas* (*Ibidem*, p.4).”⁷⁸

O contato dos cineastas lusos com Cinema Novo brasileiro, conforme esclarece Cunha (*Ibidem*) só viria a acontecer mais precisamente “na segunda metade da década de 1960, sobretudo, após a falência das Produções António da Cunha Telles.” É quando os jovens cineastas portugueses procuram redefinir as suas estratégias de afirmação, apostando no projeto de internacionalização das suas obras, que eles

⁷⁷ In Rocha, 1981. *A revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

⁷⁸ Conforme Gomes (2014, p.194), *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, só viria a ser *exibido* em Portugal no ano de 1966, durante o III Festival Internacional de Artes de Lisboa. Somente um ano mais tarde é que o filme seria *exibido* em circuito comercial. Dois anos antes, este filme havia sido premiado em Cannes, tornando-se conhecido no circuito cinéfilo internacional.

tomarão de exemplo de ação o emergente cinema brasileiro.

Na imprensa especializada lusa, conforme nos apresenta Gomes (2014) na sua pesquisa sobre a recepção histórica do Cinema Novo brasileiro nas terras lusitanas, Cinema Novo tornar-se-ia notícia desde o início dos anos 1960, sendo bem avaliado pela crítica cinematográfica, a exemplo do que ocorreria também em França e na Itália, após as participações e premiações dos filmes brasileiros nos festivais europeus e da itinerância e articulações dos realizadores brasileiros, sobretudo, Glauber Rocha. Conforme Gomes:

apesar do regime salazarista e da censura imposta a algumas obras, a crítica de cinema lusa acolheria as propostas do Cinema Novo brasileiro com muito entusiasmo. Mesmo com a existência de uma divisão intestina evidenciada na crítica portuguesa – de um lado a crítica militante, politizada e influenciada por tendências marxistas visível, sobretudo na revista *Seara Nova*, e de outro aquela que punha em relevância os aspectos formais do filme seguindo as diretrizes dos *Cahiers du Cinéma* e que podia ser lida em revistas como *O Tempo e o Modo* e o *Jornal de Letras* – parece que o Cinema Novo atendia aos dois lados da moeda uma vez que este movimento reivindicava tanto uma mudança política, quanto estética (2014, p.193).

Com convenções institucionais mais flexíveis, explica Gomes, seriam sobretudo as revistas especializadas que fariam a cobertura do Cinema Novo brasileiro em território português, em detrimento dos jornais (com posturas editoriais mais restritivas), dedicando espaço para a publicação de textos dos mais generalistas à escrita opinativa.

Já em 1964, Jaime Rodrigues Teixeira escreveria um primeiro artigo contextualizando os condicionantes internos e externos do surgimento do Cinema Novo brasileiro (*Ibidem*, p.194). Intitulado: *Uma abordagem crítica do cinema novo brasileiro*, o texto não esclarecia muito a respeito das principais características do movimento, “provavelmente porque na altura isto não estava bem definido uma vez que o movimento ainda estava em curso”, mas dava a conhecer aos leitores cinéfilos e aos críticos portugueses a nova experiência cinematográfica brasileira

Em 1965, Gomes apresenta que em uma publicação da revista *Seara*, um dossiê especial, seria destacado que o cinema novo brasileiro é uma verdadeira revolução, comparável ao neorrealismo italiano. No texto intitulado ‘*Descoberta dos Cinemas da Fome*’, uma clara alusão ao manifesto escrito por Glauber Rocha, seria acentuado o caráter de compromisso social e de autenticidade do Cinema Novo brasileiro, com uma busca por defender raízes nacionais e refletir sobre o ‘cinema da

fome:

Apesar de demonstrar certo desconhecimento nos dados apresentados (como chamar Ruy Guerra de um realizador negro e afirmar que no Brasil há uma ausência de preconceitos raciais), Michel Capdenac mostrou sua defesa de um cinema contemporâneo, de vanguarda estética e política, cinema este que “já contrastava com o declínio artístico das cinematografias mais desenvolvidas, um cinema da fome” (Gomes, 2014, p.195).⁷⁹

E no editorial de junho de 1966 da revista *Celulóide*, Fernando Duarte clamaria por um Cinema Novo luso-brasileiro:

Com uma frase de efeito persuasivo logo nas primeiras linhas, “O Cinema Novo é um fenómeno universal” (Duarte, 1966: 1-2)”, o texto não só acolhe o Cinema Novo brasileiro, mas clama por uma partilha entre esse movimento e o Novo Cinema português: “Em Portugal e no Brasil, um Cinema Novo de língua portuguesa, fala uma linguagem universal e vai, com certeza, vencer” (Duarte, 1966: 1-2). Comparando *Verdes anos*, de Paulo Rocha, *Belarmino*, de Fernando Lopes, *Catembe*, de Faria de Almeida, *Domingo à tarde*, de António de Macedo com *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, ou *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, o editorial defende um Cinema Novo Luso- Brasileiro e apela aos distribuidores por uma exibição mútua de filmes portugueses no Brasil e brasileiros em Portugal. A identificação e o acolhimento da cinematografia brasileira pela revista revelam a boa imagem que o cinema brasileiro detinha em território luso no período, além, naturalmente da proposta de promoção do movimento cinemanovista (Gomes, 2014, p.195).

A revista *Celulóide* daria uma importância considerável ao cinema novo brasileiro, especialmente, a partir dos textos produzidos por dois críticos do Brasil, Carlos Vieira e Adhemar Carvalhães, que ofereciam “uma dimensão pedagógica e por vezes de divulgação da cinematografia brasileira para o público leitor desta revista portuguesa (Gomes, 2014, p.194).” Conforme Gomes, a *Celulóide* publicaria uma coluna dedicada ao cinema brasileiro até os anos 1980, sempre organizando um discurso em torno das temáticas vanguardistas (de política e estética) e revolucionárias que o cinema novo incitava e cuja afinidade com o Novo Cinema português era de se esperar.

O tom de exaltação e divulgação do Cinema Novo brasileiro por parte da imprensa especializada lusa, se por um lado, auxiliou o público cinéfilo português a ter contato no papel com esta nova cinematografia, por outro, não produziu efeitos

⁷⁹ *Ibid.* (p.6 *apud* SILVA, 2006, p.148)

práticos em termos de circulação das obras no circuito comercial, conforme já citamos anteriormente. Ao longo dos anos 1960, ainda conforme Gomes, somente 6 filmes brasileiros seriam lançados comercialmente. Algumas das obras mais importantes do Cinema Novo brasileiro seriam primeiramente *exibidas* em festivais, como o 1º Festival do Cinema Brasileiro em Portugal, a 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro e a 1ª Semana do Cinema Brasileiro. Para Gomes, os festivais foram canais de disseminação e legitimação que por vezes, expuseram em primeira mão, “filmes já relativamente famosos, mas desconhecidos do público português (GOMES, p.195)”.

Por meio dos festivais nacionais e internacionais, o Cinema Novo brasileiro conquistaria “sua cidadania dentro da república do cinema (Xavier *apud* Gomes, 2014)” permitindo a circulação de seus ‘embaixadores’, especialmente, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra.

Faz-se importante destacar a influência de Glauber Rocha em Portugal e sobre os trabalhos do novo cinema português. Glauber, um dos maiores ícones do cinema novo brasileiro, manteve relações de amizade com vários dos jovens cineastas portugueses (Fernando Lopes, António da Cunha Telles, José Fonseca e Costa), e, sobretudo, com Paulo Rocha, que incorporou algumas influências do cineasta brasileiro em um de seus filmes, *Mudar de vida* (1966).⁸⁰ No filme, o brasileiro Geraldo D’el Rey, que faz o papel de protagonista, teria sido sugestão direta de Glauber; além disso, o cenário principal da obra, uma comunidade precária de pescadores, situada no norte de Portugal, faria uma ponte visual e estética com o nordeste brasileiro.

Na opinião do pesquisador Paulo Cunha (2017), é na fase final do Novo Cinema Português (1974-1980) que parece estar mais presente uma influência de Glauber Rocha sobre os cineastas do movimento. Glauber foi o único cineasta estrangeiro convidado para filmar o momento histórico de 25 de abril de 1974.⁸¹ “Este convite espelharia bem a importância do cineasta brasileiro num momento de redefinição da instituição cinema em Portugal (Cunha, 2017).”⁸² Ele chega a Portugal um dia após a

⁸⁰ Conforme Cunha (2019), Antes de *Mudar de Vida*, Paulo Rocha pensara em rodar um filme na Bahia, aproveitando os contatos de Glauber e as condições de produção mais favoráveis do que as que tinha na Europa. Glauber seria o seu produtor: “Querida que o Cinema Novo brasileiro fosse fraterno, expansionista”. CUNHA, P. (2019). Glauber, o amigo brasileiro. *In: À Pala de Walsh*. 3 de março de 2019. Acessível em: <https://www.apaladewalsh.com/2019/03/51946/>. Acesso em: 12/03/2022.

⁸¹ Revolução que encerrou a ditadura salazarista em Portugal.

⁸² *Ibid*, p. 7.

revolução e nos dias 28 e 29 de abril, participa de uma importante reunião no Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema. Nesta reunião seria apresentado o plano de ação da Comissão de Cineastas Antifascistas e Glauber daria o seu testemunho sobre as experiências que ele vivera em outros países (Brasil, Chile, México e Cuba).

Imagem 7 – Glauber Rocha em *As armas e o povo* (1975)



Imagem: Glauber Rocha entrevista manifestantes para o filme coletivo *As armas e o povo* (1975). Fonte: Cinemateca Portuguesa.

A passagem de Glauber Rocha para participar do filme *As armas e o Povo* (1975), a produção coletiva que registrava os primeiros momentos após o 25 de abril, seria registrada pela revista popular *Plateia*, que exibiria um bilhete manuscrito por Rocha com uma mensagem aos cineastas portugueses:

Os cineastas portugueses devem superar as divisões provocadas por 50 anos de fascismo e atingir a unidade econômica e política que é o fator revolucionário fundamental. O grande mestre do cinema português é Manuel de Oliveira. E os jovens serão guiados por sua luz. Em Portugal nascerá o cinema novo dos anos 70. (*Plateia*, 1974: 24) *apud* (Gomes, 2014, p.198).

Como dá a entender Cunha (2017, 2019), a passagem de Glauber Rocha por Portugal nos primeiros dias após a Revolução dos Cravos teria causado grande frenesi entre os seus companheiros lusos. Por exemplo, “aproveitando a sua presença em Portugal, a Animatógrafo de Cunha Telles estrearia no Estúdio, em Lisboa, o *proibidíssimo Terra em Transe*, sete anos após a sua estreia mundial (Cunha, 2019).”

Outro exemplo, em uma entrevista concedida a João César Monteiro para revista Cinéfilo de 18 de maio de 1974, Glauber teceria algumas considerações sobre momento singular da cinematografia portuguesa no panorama internacional. Ele incluiria o Novo Cinema Português na sua ideia de terceira via para o cinema independente, uma espécie de cinema ideologicamente diferente do cinema economicamente hegemônico e do cinema estatal dos países socialistas (MONTEIRO, 1974: 11) *apud* (CUNHA, 2017).

Entre 1974 e 1981, Glauber Rocha desenvolveu inúmeros projetos, dentre os quais pensou em contar com alguns parceiros portugueses, como Fernando Lopes. Em uma entrevista concedida à pesquisadora Michelle Sales para a sua tese de doutorado, este realizador relatou um pouco do seu encontro e relacionamento dos cineastas portugueses da geração do Novo Cinema com Glauber Rocha:

A primeira pessoa, uma das primeiras pessoas que assistiu a montagem do Belarmino foi o Cacá Diegues e depois o Glauber Rocha. O Belarmino chegou a passar no festival de Pésaro clandestinamente. O primeiro festival de cinema novo...O mesmo festival que deu ao Glauber Rocha o prêmio pelo Barravento deu o prêmio de crítica para mim pelo Belarmino. E aí ficamos muito amigos, tivemos imensas relações, eu e o Glauber, sobretudo em Paris, e depois aqui em Lisboa já na fase final do Glauber, quando eu era diretor de coproduções do serviço público, já muito depois do 25 de Abril. Naquela época, tivemos a ideia de fazer um filme que se chamava Uma Cidade Qualquer. Depois que ele morreu, eu dei o roteiro para a mãe dele... A relação com o cinema novo brasileiro foi sempre muito forte. Não só minha, mas o Paulo Rocha que também era muito amigo dele. E há, de resto, um livro sobre o Glauber Rocha onde estamos todos durante o último ano da vida dele aqui em Lisboa com o Cunha Telles, na casa do Cunha Teles... Foi publicado na França esse livro. E estou eu, o Paulo Rocha, o Glauber. Nesse sentido, a ideia do cinema novo, “câmera na mão e pé no chão”, foi seguida à letra para o Belarmino (Sales, 2011, p.181).

Nesta mesma entrevista, questionado se Glauber Rocha teria influenciado o meio cinematográfico português na altura, Fernando Lopes responderia:

Ele até teve, teve uma grande influência. Não tanto sobre mim, mas particularmente sobre o Paulo Rocha. O Mudar de Vida, por exemplo, é um

filme que é muito marcado pelo Glauber. Eles eram muito amigos, o Glauber e o Paulo. E mesmo quando chegou o 25 de Abril nós fizemos um filme coletivo, e talvez o melhor momento do filme coletivo que fizemos, *As armas e o povo*, é do Glauber. *As armas e o povo* foi feito no 1º de maio, logo a seguir ao 25 de Abril. Eu fiz o comício aqui perto da minha casa enquanto o Glauber andava aí pela rua. Foi muito boa a intervenção dele no filme... convivemos muito nessa altura, ele participou imenso na organização do sindicato dos cineastas portugueses. Depois, voltou para Paris, mais tarde voltou aqui em Lisboa, mas já na fase final quando ele acabou, praticamente, por morrer aqui... Foi muito acompanhado por nós todos, por mim, por Paulo, por José Fonseca e Costa... (Sales, p.181).

Glauber retornaria a Portugal em fevereiro de 1981, após a sua viagem à Itália para apresentação do filme *A Idade da Terra*, no Festival de Veneza, ter sido extremamente conturbada e a estreia no Brasil ter sido fracassada. Sobre o episódio na Itália, em uma entrevista posterior, o cineasta declararia: - “Briguei com mais de duzentas pessoas em Veneza” (Bentes, 1997). Glauber decidiu exilar-se em Portugal, instalando-se em Sintra, cidade especial pela ligação ao universo metafísico de Eça de Queiroz. Em abril deste mesmo ano, a Cinemateca Portuguesa dedicar-lhe-ia uma retrospectiva, chamada Glauber Rocha - Kynoperszpektyva 81. Durante este período, Glauber traçaria planos cinematográficos ambiciosos e faria um balanço da sua vida e obra nas cartas enviadas aos amigos:⁸³

Paris, 29-30/dezembro de 1980 / Querido Celso [Amorim, diretor da Embrafilme] / (...) manifestei-lhe o desejo de fundar uma Empresa de Comunicações em Paris (com ramal em Lisboa) e dar início à minha produção.

Sintra, 23 de março de 1981. / Cacá [Diegues], / (...) assinei um contrato para escrever um roteiro e tenho como viver até junho, meados de julho, quando espero concretizar a produção. Aqui há condições, o ambiente é tranquilo, tenho alguns amigos (...) se nada der certo, verei onde posso fazer este filme que estou criando, ou outro, em outro país, sem excluir o Brasil. / Vivo um intervalo. Fim de um ciclo psíquico e corporal. Um segundo exílio, de futuro incerto, mas caminhos mais ou menos estruturados. (...) / Não lamento nada. Este túnel chegará ao fim e nos encontraremos mesmo que seja no deserto, onde encontraremos novas soluções. (...)

Sintra, 26 de abril de 1981 / Querido Cacá / (...) Escrevo diante de uma panorâmica sobre o Atlântico camoniano e sebastianista do alto de uma montanha antes habitada por [Lord] Byron numa linda casa onde viveu Ferreira de Castro (...) as coisas vão bem, estou feliz no meu feudo à beiramar plantado vendo todos os dias naves partindo na construção do IV Império de Sebastião Ressuscitado... vou fazer com a RAI aqui em coprodução com os portugueses o NASCIMENTO DOS DEUSES (...) é possível realizar o *Ciro e Alexandre* aqui, há muita cultura árabe castelos etc. (...) / PS – o cinema português está prometendo... sinto-me mais ou menos em casa, boa cama, boa mesa, bom clima, transromantismo...

⁸³ In: Bentes, Ivana (org.). Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Sintra, 8 de junho de 1981 / Querido Celso / (...) Preciso saber de tudo rapidamente porque resta-me 50 dólares. Sá da Bandeira [Presidente do Instituto Português de Cinema] não me procura, o verão começa, a vida só recomeça em setembro. Claude está interessado, mas Sá da Bandeira ainda não se decidiu. / PRECISO DINHEIRO URGENTÍSSIMO – adiante-me sobre o contrato 2 MILHÕES e depois vamos acertar o resto até ao fim do ano. Caso a Embrafilme não resolva meu problema, estarei definitivamente proletarizado, em suma, será difícil...

Sintra, 16 de julho de 1981 / Caro Tom [Luddy, produtor americano] / Estou escrevendo um novo roteiro: *O destino da humanidade*. Vou acabar no dia 20 de agosto. Meu produtor francês, Claude-Antoine, quer fazer o filme aqui. Portugal é bonito e poderei ter dinheiro em setembro do Instituto de Cinema Português. Embrafilme coproduz. Acho que posso fazer o filme em outubro. Aqui, no Sul, tenho sol durante novembro e dezembro. Preciso de 2 milhões de dólares e acho que Toscan du Plantier está interessado. Se não for possível aqui irei para Paris. O cenário do filme é uma grande cidade. (...) / Estou bem – ok. Posso trabalhar. Portugal é o Paraíso... / (...) agora é 17 de julho. O Presidente do Instituto Português de Cinema, Sr. Sá da Bandeira, saiu! Crise com a secretaria de Cultura. Minha produção está parada..., Mas eu escrevo roteiro. Talvez a crise esteja acabada em setembro...

(Bentes, 1997) *apud* (Cunha, 2017).

Segundo Mário Pacheco, uma vez instalado em Sintra, Glauber Rocha estava motivado pelo esforço de renovação que se registrava no cinema português e tinha como objetivo a criação de uma cinematografia de língua portuguesa, aberta, ao Brasil e à África, e que dependeria da efetivação de um acordo luso-brasileiro. “Um novo movimento de cinema com a livre circulação dos filmes brasileiros e portugueses que, extrapolando, abrangeria o mundo de fala portuguesa” (PACHECO, s/d).

Em fevereiro de 1981, seria assinado o Acordo de coprodução cinematográfica entre Portugal e Brasil, sonho acalentado por Glauber, que não pode se beneficiar deste artifício. O acordo só seria publicado em Portugal em 21 de abril seguinte (decreto regulamentar 48/81), e no Brasil apenas em 14 de junho de 1985 (decreto 91.332/85), conforme as regras que verificaremos no capítulo seguinte.

Em junho de 1981, ficaria pronto o cenário de novo filme que Glauber pretendia rodar em Portugal, *O império de Napoleão*, com financiamento prometido pelo Instituto Português de Cinema. No mês seguinte, com a troca de administração do Instituto, a promessa de apoio ficaria suspensa. Poucos dias depois, Glauber adoeceria; ele seria hospitalizado no dia 03 de agosto e após uma piora do seu quadro, seria transferido para o Rio de Janeiro, semi-inconsciente, no dia 20. Ele acabaria por falecer no dia 21, pouco mais de 24h após a sua chegada ao Brasil.

2.4 Encontro sobre a comercialização de filmes países de expressão portuguesa e espanhola

Enquanto Glauber Rocha transitava pelos continentes Europeu e Americano, na segunda metade da década de 1970, espalhando ‘a palavra’ do cinema brasileiro pelo mundo, em Brasília, entre os dias 22 e 28 de julho de 1977, ocorreria uma das mais expressivas iniciativas de aproximação das cinematografias ibero-americanas e da África lusófona, o I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola.

Integrado à programação do X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro,⁸⁴ a ação partiria da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S.A)⁸⁵ e seria acolhida pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil e pela Fundação Cultural do Distrito Federal para a sua viabilização. Dez países enviariam representantes para o evento: Angola, Argentina, Brasil, Colômbia, Espanha, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela.

Ao cineasta e Diretor-Geral da EMBRAFILME na época, Roberto Farias, coube a condução das reuniões de trabalho, sendo ele eleito, por aclamação, presidente do I Encontro. Além da condução das reuniões, coube também à Farias apresentar e defender a proposta brasileira para a criação de um Sistema Recíproco de Garantia de Mercado, denominado Mercado Comum do Filme. A proposta do Mercado visava, basicamente, estabelecer uma cota de exibição obrigatória para o filme nacional no

⁸⁴ No texto “Notas sobre a circulação do cinema no espaço lusófono”, os pesquisadores João Guilherme Barone e Roberto Tietzmann chamam atenção para a relevância do contexto histórico em que se insere a realização do I Encontro sobre a Comercialização de Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola dentro do Festival de Brasília. Conforme explicam os pesquisadores, em 1977 o Brasil vivia ainda uma ditadura militar, em que restrições a direitos políticos individuais, censura aos meios de comunicação e violações de direitos humanos eram uma prática constante. O Festival de Brasília, ao lado do Festival de Gramado, era um dos poucos eventos do setor que gozava de prestígio e permitia zonas de respiro aos profissionais da área cinematográfica.”

⁸⁵ “É sobre a égide do Ato Institucional nº 5 (de 13/12/68), marco do período mais repressivo do regime militar no Brasil, que é criada a mais sólida agência de desenvolvimento da atividade cinematográfica (Amancio, 2000:23).” A Empresa Brasileira de Filmes S/A é formalmente criada através do Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969. Empresa de economia mista, em colaboração com o Instituto Nacional de Cinema (INC), a EMBRAFILME tinha como objetivos a distribuição de filmes brasileiros no exterior, a promoção, realização de mostras e participação em festivais, visando a difusão do filme brasileiro. (AMANCIO, 2000).

mercado de salas, a critério de cada país signatário, e implantar um sistema multilateral de quotas de tela para os países membros. Este sistema multilateral de cotas de telas seria a grande inovação apresentada no I Encontro e para ser operacionalizado necessitaria que:

- 1) A cota de tela fosse reservada às produções cinematográficas dos países participantes do Mercado Comum;
- 2) As cotas não seriam delimitadas, em cada país haveria livre concorrência entre as produções;
- 3) Periodicamente seriam feitas avaliações sobre o Mercado Comum para saber se as cinematografias nacionais estariam gozando de condições de equilíbrio e reciprocidade;
- 4) Não haveria restrições no Mercado Comum para a exibição de filmes cujas versões originais estivessem em outras línguas ou dialetos regionais. (p. XXIV e XXV).

De acordo com Roberto Farias, a proposta do Mercado Comum visava, acima de tudo, “um esforço coletivo, multilateral, para equacionar nossos problemas em nível econômico e conseqüentemente cultural. (ANAIS MERCADO COMUM, 1977:5)”. Farias acreditava que por meio da união de mercados, seria possível ampliar o diálogo e “promover uma troca de experiências e informações para que se efetivasse a defesa invocada dos nossos interesses e de nossas tradições culturais. (*Ibidem*, 1977:5).” Esta ideia ia ao encontro da recomendação da UNESCO, citada pelo diretor, “de serem formados agrupamentos de países na defesa cultural de seus patrimônios, para ‘promover a livre circulação de ideias através da palavra e da imagem’ (ANAIS MERCADO COMUM, 1977: XIII).

A expectativa com a criação do Sistema Recíproco de Garantia de Mercado era que ficasse à sua disposição um mercado de 1 bilhão e 250 milhões de espectadores por ano para escoamento dos filmes, caso contasse contando com a adesão da América Latina, mais a participação de Portugal, Espanha, Moçambique. Estes números demonstravam a real intenção por trás da defesa do projeto do Mercado Comum por parte da delegação brasileira e em particular, pelo Diretor Geral da

EMBRAFILME.

Pois, conforme explica Chalupe da Silva (2014), o plano de Roberto Farias, no auge da sua gestão na diretoria da EMBRAFILME, era o de promover a expansão internacional do cinema brasileiro através do Mercado Comum.⁸⁶ No discurso apresentado por Farias durante o Prêmio Coruja de Ouro no ano de 1977, é possível perceber o intento:

No plano internacional, a aceitação para os nossos filmes ultrapassou as expectativas. A Primeira Semana do Cinema Brasileiro que vimos de promover em Buenos Aires ilustra bem essa assertiva. E um vasto, imensurável campo se abre para o nosso produto com as perspectivas da próxima instalação do Mercado Comum de Cinema, proposta feita por nós durante o I Encontro de Países de Expressão Portuguesa e Espanhola, em Brasília, na defesa dos interesses comuns de nossas cinematografias e, sobretudo, de nossa cultura, permanentemente ameaçada pela invasão da realidade importada. (Filme Cultura, 2010, Vol. III: 432) *apud* (Silva, 2014:135)”

É importante destacarmos que a gestão de Roberto Farias se inseriu, por razões conjunturais, conforme explica Amancio (2000), em uma nova ótica de participação estatal junto a indústria cultural. Foi um período fértil em conquistas para o setor cinematográfico, que se impôs enquanto grupo de negociação em busca de legitimidade junto ao governo federal e à opinião pública e desta vez, teve suas demandas “acolhidas e abonadas por fartos recursos oficiais (*Ibidem*, 2000, p.56).” Este fato explica o protagonismo de Farias com um plano de expansão internacional do cinema brasileiro, com a ideia da criação do Mercado Comum e como coordenador do I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola.

“Basicamente, o I Encontro sobre Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola serviu aos países-membros para conhecer, debater e propor soluções a problemas que, embora variando de intensidade, eram comuns a todos indistintamente.” (ANAIS MERCADO COMUM, 1977: XVI). As reuniões de trabalho correram a portas fechadas e como dinâmica do evento, cada país apresentou um panorama de sua cinematografia local, informando principalmente dados relativos à

⁸⁶ Conforme apresenta Amancio (2000), a gestão de Roberto Farias na EMBRAFILME se iniciaria em 7 de agosto de 1974, com apoio explícito da classe cinematográfica. Na indicação de Farias ao cargo de diretor, Glauber Rocha sublinharia “se chegou a tímida conclusão de que Roberto Farias era ‘dos males o menor na defesa do cinema nacional’ (ROCHA, 1981, p. 137 *apud* AMANCIO, 2000, p. 41).”

produção e circulação das obras nacionais em seus mercados.

Da leitura dos Anais do I Encontro, publicados pela EMBRAFILME com o título de Mercado Comum (1977), fica claro que alguns temas mereceram destaque durante as reuniões. O primeiro dizia respeito às diferenças de desenvolvimento da atividade cinematográfica entre os países representados no Encontro. Enquanto países como Brasil, Argentina e Espanha, possuíam estrutura de fomento e regulação da atividade, países como Angola e Uruguai, por exemplo, nem sequer produziam filmes. Outros, como Portugal e Venezuela, passavam por um período reorganização institucional e legislativa no setor.

Apesar das diferenças, era consenso entre os países representados no Encontro que todos enfrentavam um mesmo problema central, relativo à ocupação dos mercados nacionais por produtos audiovisuais hegemônicos, mas notadamente, os filmes estadunidenses. Este era o ponto que unificava os participantes e cujo relatório final apresentava como solução a proposta já citada para a criação de um Sistema Recíproco de Garantia de Mercado entre estes países representados no evento.

Outro ponto de discussão interessante nas reuniões foi a questão das legislações de cada país em relação à reserva de mercado para seus cinemas nacionais, ou cota de tela. Este tema foi particularmente discutido pois se configurava um artifício fundamental para a articulação do Sistema Recíproco de Garantia de Mercado.

Exemplificando o caso brasileiro, Roberto Farias apresentou um panorama evolutivo da legislação relativa ao assunto no Brasil. O Diretor Geral da EMBRAFILME explicou que a primeira lei sobre a exibição obrigatória para o filme nacional foi constituída em 1932 e tornou-se “a espinha dorsal do progresso do cinema brasileiro até o presente momento (p. 23).” Em 1939, esta lei seria ampliada através do Decreto-lei (1949/39), instituído pelo Departamento de Informação e Propaganda – DIP,⁸⁷ e passaria a determinar a obrigatoriedade das salas de cinema e teatros de exibirem, anualmente, pelo menos um filme brasileiro de longa-metragem.

A partir dos anos 1950, o total de filmes destinado a reserva de mercado começaria a crescer, passando a ser exigida a exibição de um filme de longa-

⁸⁷ Simis (2010, p. 140)

metragem brasileiro para cada oito filmes estrangeiros. E, finalmente, no ano de 1959, a referência para a cota de tele deixaria de ser o número de filmes lançados por ano para passar a ser a quantidade de dias/ano que as *exibidoras* deveriam destinar ao produto de longa-metragem brasileiro (Amancio, 2000, p.57).

Do lado português, os representantes do país, cineastas José Fonseca e Costa e Fernando Marques Lopes, deixaram claro que, embora reconhecessem a importância do mecanismo de reserva de mercado ou cota de tela, este tema não era prioritário para o avanço do cinema português naquele momento. Como explicaria Fonseca e Costa, “acontece que tínhamos definido uma estratégia que deixava a reserva de mercado para uma segunda fase. (1977, p. 107)”.

Em primeiro plano, na estratégia portuguesa para tentar alavancar a atividade cinematográfica no país, naqueles primeiros anos pós a revolução de 25 de abril, constava a criação de um circuito alternativo de salas de exibição, para que os filmes portugueses pudessem chegar nas cidades do interior do país.

De acordo com o cineasta, sendo Portugal, naquela altura, um país com uma população de 9 milhões de habitantes, existiam apenas 350 salas de cinema, que não promoviam sessões regularmente, e estavam todas localizadas em centros urbanos. Isso significava que boa parte da população portuguesa não tinha acesso ao cinema; “num país essencialmente de camponeses [...] aqueles que podiam aceder aos filmes, estavam concentrados nas cidades, [...] isto é, pessoas pertencentes aos mais variados escalões da burguesia nacional (Fonseca e Costa, ANAIS do Mercado Comum, 1977, p. 84)”.

Além disso, os setores de distribuição e exibição cinematográfica estavam entregues à iniciativa privada e controlavam para que o filme português não chegasse as telas de cinema no país. Havia uma lei, promulgada ainda no período da ditadura, por Marcelo Caetano, que estabelecia a criação de um Instituto Português de Cinema, que dentre outras atividades, ficava responsável por fomentar a produção cinematográfica no país, oferecendo 60% dos custos de produção para financiamento por parte do Instituto (1977:85), entretanto, tal lei protecionista tirava a sua receita para formação do fundo de financiamento de uma taxa de 15% que era “aplicável a todas as entradas nos circuitos das 350 salas (1977:85).” Essa taxa era altamente contestada pelos setores distribuidores e *exibidores*, que, além de não hesitarem em descumprir a lei, uma vez que não havia fiscalização, boicotavam a entrada do filme português nas salas de cinema.

Fonseca e Costa sublinhava que com a revolução de 25 de abril, havia ocorrido uma mudança substancial do ponto de vista da produção de filmes, mas em termos legislativos, as alterações haviam sido irrelevantes. Neste sentido, continuava a haver um desequilíbrio na tríade produção-distribuição-exibição, desequilíbrio este que, por não permitir que os filmes portugueses chegassem às telas dos cinemas, justificavam a ideia de criação de um circuito alternativo de salas de cinema pelo país.

Relativamente à uma lei sobre reserva de mercado, Fonseca e Costa explicava que as discussões em torno deste assunto haviam sido iniciadas, contando com a presença de representantes de distribuidores, realizadores, produtores e diretores, organizados em cooperativas ou a título individual, além de representantes de instituições culturais, mas que, no entanto, não se havia chegado a um consenso e por isso, a situação de criação da lei estava parada. A perspectiva era de que se reestruturando o Instituto Português de Cinema, fossem então lançados os fundamentos para a criação de uma nova legislação do cinema nacional.

Da intervenção do outro representante português, o realizador Fernando Marques Lopes, destacam-se dois pontos importantes. O cineasta afirmava que a cinematografia portuguesa se encontrava naquele momento em uma situação intermediária, isto é, em vias de desenvolvimento e carecendo de algumas definições de ordem estrutural (1977, p. 180). Contudo, o cineasta destacava a proposta brasileira de criação do Mercado Comum e advertia que, para além das trocas econômicas, deveria existir também um intercâmbio cultural, no sentido de que pudessem ser trocados conhecimentos técnicos ou envolvidas parcerias de coprodução.

Destacamos este ponto da fala de Marques Lopes, pois ele é fundamental para se perceber que tipo de articulações antecederam e prepararam terreno para a assinatura de um acordo cinematográfico entre Brasil e Portugal, logo mais adiante, no ano de 1981 (sobre este acordo falaremos mais detalhadamente no próximo capítulo).

Finalizadas as reuniões do I Encontro, foi produzido um relatório final, consignando alguns pontos de interesse, organizados em 12 itens, os quais se destacava que:

- 1) Os países presentes compartilhavam o objetivo comum de

produção, fomento e desenvolvimento de suas cinematografias nacionais;

2) Era necessário proteger as iniciativas nacionais dentro de uma grande unidade e em igualdade de condições no mercado cinematográfico mundial;

3) Havia circunstâncias históricas, sociais e culturais entre os países presentes no Encontro que justificavam a união de esforços relativos às políticas cinematográficas dos mesmos;

4) As cinematografias dos países presentes, apesar dos graus de diferença de desenvolvimento, apresentavam problemas semelhantes a nível de produção, distribuição e exibição;

5) O mecanismo de cotas de exibição ou reserva de mercado constituíam o caminho mais eficaz para a obtenção de um tratamento justo e equilibrado dos produtos cinematográficos nacionais dos presentes;

6) Era necessário abrirem mercado para as produções nacionais, dentre outros; (p. XXIV)

Ao final das considerações, era recomendada a implementação do Mercado Comum do Filme, e para tal, se recomendava dois itens distintos:

1) seria necessário que os países onde ainda não existia um mecanismo de proteção das suas cinematografias nacionais adotassem medidas protetivas;

2) que os mecanismos de proteção das indústrias cinematográficas nacionais tomassem por base a exibição obrigatória de películas nacionais durante um número determinado de dias por ano. Este era o sistema multilateral de cotas.

Além do sistema multilateral de cotas, também eram previstas demais ações, como:

- 1) Relativamente às taxas, impostos e qualquer outro ônus que incidam sobre a comercialização dos filmes membros do mercado comum, as condições serão aplicadas da mesma forma que para as produções nacionais;
- 2) Que parte da renda gerada no Mercado seja destinada à criação de um fundo para a realização de filmes em regime de coprodução;
- 3) Que fossem estudadas formas para que fossem incluídos em situação de reciprocidade no Mercado Comum do Filme os países com cinematografias incipientes;
- 4) Que houvesse entendimentos bilaterais e intercâmbio no nível técnico e administrativo;
- 5) Que fosse constituída uma secretaria provisória para coordenar os trabalhos de estruturação do Mercado Comum do Filme (p. XXV).

No relatório final também ficava definido que a secretaria provisória seria constituída pelo Brasil, Portugal e Venezuela e que um II Encontro seria realizado em Caracas, Venezuela, durante a segunda quinzena do mês de novembro do mesmo ano de 1977. Sobre esse II Encontro não há relato de realização e é possível que não tenha sido concretizado, assim como o Mercado Comum do Filme também não se concretizou.

De todo modo, notamos que parte das ações previstas no I Encontro foram retomadas e reformuladas para atender às necessidades político-econômicas dos países envolvidos em um outro evento, realizado mais de 20 anos depois, onde se concretizou a ideia de formalização de um Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana, formalizado somente em 1991, conforme destaca Silva (2014):

as discussões sobre a concretização de um acordo de cooperação celebrado por países de língua latina seriam retomados mais de 20 anos depois, no ano de 1989, no Foro de Integração Cinematográfica celebrado em Caracas, o que resultou na concretização, posteriormente, do Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana (1991), organismo responsável pelo desenvolvimento de políticas para o setor audiovisual através do intercâmbio cinematográfico por meio do fortalecimento da identidade cultural ibero-americana (p.143).

Ainda, de acordo com Chalupe da Silva (2014), é a partir da formalização do Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana que é formalizada também a criação da CAACI (Conferência de Autoridades Audiovisuais Cinematográficas Ibero-americanas), “organismo responsável pelo desenvolvimento de políticas para o setor audiovisual através do intercâmbio cinematográfico, por meio do fortalecimento da identidade cultural ibero-americana. (p.143)”. Com a CAACI, foi possível promover a assinatura do Acordo Ibero-americano de Coprodução, do Acordo para a Criação do Mercado Comum do Cinema Ibero-americano e a criação e gerenciamento do Programa Ibermedia. Ou seja, mesmo que a proposta do Mercado Comum não tenha seguido adiante naquele momento, ela plantou uma semente de novas possibilidades de diálogo e intercâmbio, concretizados anos depois.

Podemos inquirir que o I Encontro foi importante também no impulso ao crescimento da assinatura de acordos bilaterais de coprodução internacional, como é o caso do acordo bilateral entre Brasil e Portugal, que se estabeleceria quatro anos depois, em 1981.

3 AS POLÍTICAS DE COPRODUÇÃO À IDEIA DE CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO AUDIOVISUAL LUSO-BRASILEIRO.

Conforme antecipamos no capítulo anterior, as ações articuladas no final da década de 1970 ganharam amplitude no início da década seguinte, com o surgimento de um conjunto de políticas cinematográficas que passaram a exceder o tradicional espaço do nacional, caminhando, por um lado, para a celebração de acordos bilaterais de coprodução e cooperação; e, por outro lado, para a elaboração de políticas de integração regional com vistas a construir espaços de articulação supranacional.

No continente europeu, vários países se mostrariam interessados na criação de fundos e convênios de cooperação cinematográfica com países da região a partir dos anos 1980⁸⁸ e o próprio Conselho da Europa, acompanhando o desejo de criação do mercado comum pan-europeu, estabeleceria as bases para a criação de um programa multilateral de apoio às coproduções europeias, o fundo EURIMAGES - *European Cinema Support Fund*, no ano de 1989.

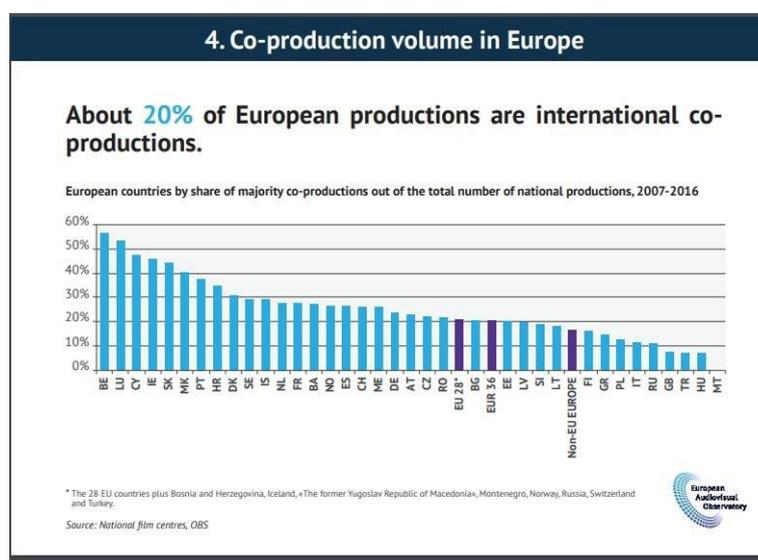
Na década seguinte, sob o abrigo da União Europeia, neste continente seria criado o Programa MEDIA, cujo objetivo era o de incentivar o desenvolvimento, a distribuição e a promoção das obras audiovisuais feitas em regime de coprodução. Posteriormente, sob o guarda-chuva do Programa Europa Criativa, o Programa MEDIA tornar-se-ia o principal subprograma da Comissão Europeia de apoio ao Cinema e Audiovisual europeus, movimentando uma ordem de valores em torno de 1,5 milhão de euros para apoio a fundos de coprodução cinematográfica.

Em 2018, o Observatório do Audiovisual Europeu lançou um documento com um mapeamento detalhado das coproduções realizadas com apoio dos fundos de cooperação europeus ou com participação dos países da União Europeia, nas últimas duas décadas. Este documento ainda não foi atualizado até o presente momento. Na nossa pesquisa mais recente para atualização dos dados deste trabalho, confirmamos através de outros documentos disponíveis no

⁸⁸ Na França foi criado em 1984 o Fond Sud e na Holanda seria criado o Hubert Bals, em 1988, por exemplo.

Observatório, não específicos sobre coproduções, que de qualquer forma, entre os anos de 2017 e 2021, as tendências para as coproduções seguiram as mesmas. Como pretendemos levantar discussão no capítulo de conclusão, com a pandemia houve um redirecionamento dos recursos para outros formatos de produção, contudo, isto não altera o panorama geral das coproduções de forma significativa, por isso, decidimos manter este gráfico ilustrativo neste trabalho.

Gráfico 1 – Estimativa do volume de coproduções europeias (2007-2016)



Fonte: Relatório sobre Coproduções do Observatório Europeu do Audiovisual (2018). Disponível em: https://search.coe.int/observatory/Pages/result_details.aspx?ObjectId=090000168090369b. Acesso em 08 set. /2022.

No contexto latino/ibero-americano, ministros e responsáveis pela cultura nos países da região passariam a se reunir, a partir dos anos 1990, nas chamadas Cumbres Ibero-americanas de Chefes de Estados e de Governo, para discutir ações no âmbito das políticas de intercâmbio cultural regional, pondo em pauta a questão da cooperação através da coprodução cinematográfica.

A prática da coprodução internacional, vista como um recurso fundamental para ampliação da produção, circulação e consumo de obras audiovisuais, proporcionando espaços para promoção, exibição e difusão da cultura nacional fora do país de origem e para um amplo público consumidor dos produtos audiovisuais, impulsionaria a política de criação da Conferência das Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas (CAACI), órgão responsável pela assinatura do Acordo de Coprodução

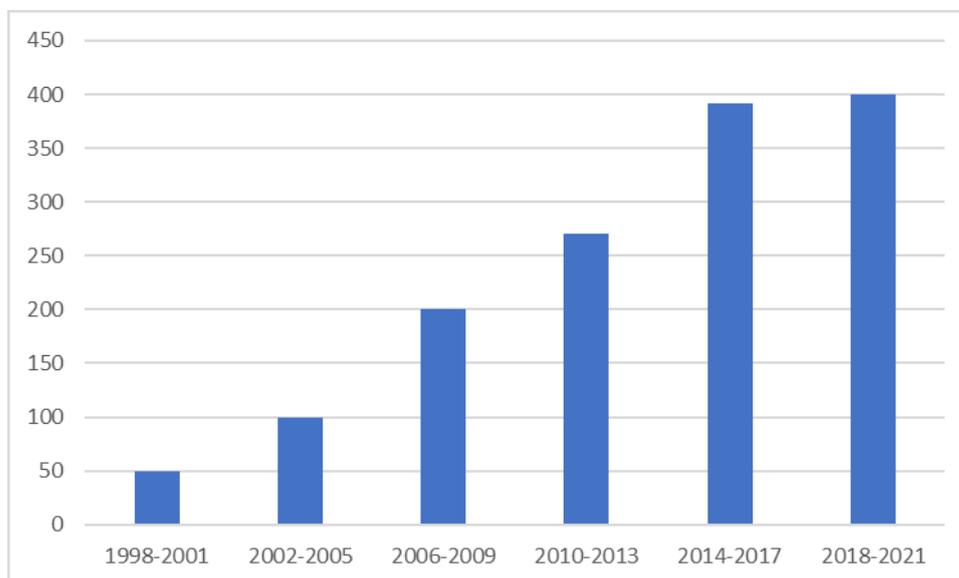
Cinematográfica Latino-americana e a Criação do Mercado Comum Cinematográfico Latino-americano. No ano de 1989, seria criada a CAACI e nesta mesma ocasião, os Estados pertencentes a este organismo supranacional assinalariam a possibilidade de criação de um fundo financeiro multilateral de apoio à coprodução, distribuição e desenvolvimento de filmes.

Na terceira Cumbre Ibero-americana de Chefe de Estados e de Governo, realizada em Salvador da Bahia, no Brasil, no ano de 1993, o tema das coproduções cinematográficas voltaria a ser posto em foco e nos anos seguintes, autoridades do setor cinematográfico pressionariam para que fossem definidos acordos de integração regional que orientassem a criação de um mercado comum e a prática das coproduções. Finalmente, no ano de 1997, durante a Cumbre Ibero-americana de Chefes de Estado e de Governo, realizada nas Islas Margarita, Venezuela, seria ratificada a intenção de criação de um Fundo Iberoamericano de Apoio ao Audiovisual – IBERMEDIA e este entraria em funcionamento já no ano seguinte, com uma primeira convocatória de apoio à coprodução cinematográfica.

No âmbito específico sul-americano, em 2003, dar-se-ia o marco da criação da RECAM (Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas do Mercosul e Estados Associados). Com esta consolidar-se-iam acordos de coprodução na América do Sul, através da política cultural do Mercosul. Ao abrigo da RECAM seriam geradas as bases para a criação do Programa Mercosul Audiovisual, que ficaria ativo a partir de 2005 e cujo objetivo principal permanece sendo avançar no processo de integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região, propiciando e facilitando a realização de filmes em regime de coprodução.

Todo este movimento faria aumentar exponencialmente o volume de produções realizadas na região ao longo dos últimos 20 anos. Seria errôneo atribuir o mérito do aumento destas produções apenas às iniciativas de apoio à coprodução desenvolvidas no âmbito do Programa IBERMEDIA ou mesmo da RECAM, uma vez que nas últimas décadas, muitos Estados latino-americanos também se organizaram em termos de normatização de leis próprias e para a criação de políticas públicas para seus cinemas nacionais, aprovando inclusive inúmeros acordos bilaterais que propiciaram uma maior cooperação; mas é certo dizer que todo este movimento ajudou a posicionar o cinema da América Latina definitivamente no mapa dos cinemas mundiais.

Gráfico 2 – Evolução estimada das coproduções na América Latina (1998- 2021)⁸⁹



Fonte: A autora, 2022.

No âmbito da lusofonia, em 1981, Brasil e Portugal celebraram o Acordo de Coprodução Cinematográfica Luso-Brasileiro, ratificado pelo Estado brasileiro em 1985, e só operacionalizado a partir da assinatura de um protocolo de cooperação, mais de uma década depois. Em 1996, os dois países aderiram à criação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa e nos anos seguintes, participaram das políticas desta comunidade relativas ao setor audiovisual. No ano de 1998, ambos ratificaram a sua participação como estado membro do Programa IBERMEDIA e encaminharam projetos já na primeira convocatória de apoio à coprodução. O conjunto dessas ações produziram como efeito um aumento em mais de 100% no volume de coproduções luso-brasileira realizadas nas três últimas décadas, conforme revelam os dados dos institutos oficiais de cinema de cada país. Na nossa tentativa de atualizar os dados dos gráficos para o presente ano de 2022, verificamos que devido à pandemia, não houve um aumento significativo no número das

⁸⁹ Como não há um sítio específico que reúna os dados relativos às coproduções realizadas em todos os países da América Latina, esta tabela foi criada com base nas informações fornecidas por diferentes bases de dados, como a do Observatório Audiovisual da CAACI, Observatório do Audiovisual do Mercosul, Programa IBERMEDIA e Observatório do Cinema e Audiovisual da ANCINE – OCA. Por este motivo e buscando eliminar a sobreposição de dados, apresentamos uma estatística estimada das coproduções realizadas, considerando como critério a data de apoio para a coprodução. Decerto que os dados não são completamente exatos, há ainda o caso de coproduções puramente financeiras ou negociadas sem o abrigo dos acordos e programas de fomento, que não tem como serem contabilizadas.

coproduções realizadas, que justificasse uma alteração dos padrões que apresentamos aqui. No relatório de 2022 do Observatório Europeu do Audiovisual destaca-se que o volume de coproduções de filmes de ficção realizadas por países europeus foi significativamente inferior ao número de coproduções nacionais, no período entre 2019 e 2021, em uma proporção de 70% a 30% em relação às produções nacionais x coproduções internacionais.

Cunha (2013) identifica que em suas estratégias recentes de internacionalização, o cinema português privilegia três os espaços de estabelecimento de relações com países terceiros: o espaço europeu, desde a adesão à Comunidade Económica Europeia; o lusófono, apoiado nos trabalhos da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP) e no Acordo Bilateral com o Brasil; e o ibero-americano, pautado essencialmente pelas relações bilaterais com o Brasil e Espanha. Nestes espaços, a principal iniciativa de cooperação cinematográfica é o apoio à coprodução internacional.

No Brasil, vemos o incentivo à realização em regime de coprodução ir aumentando paulatinamente a partir do período da retomada, alcançando o seu auge nos anos recentes, através das ações implementadas pela ANCINE. Traçando um paralelo com a estratégia de internacionalização do cinema português, podemos verificar que os espaços de cooperação por onde o cinema brasileiro contemporâneo circula são: o espaço ibero-americano, através da participação no Programa IBERMEDIA, o espaço sul-americano, a partir da atuação brasileira no Programa Mercosul Audiovisual, o espaço lusófono, a partir da sua participação do Brasil na Comunidade de Países de Língua Portuguesa, do acordo bilateral com Portugal e da própria participação no IBERMEDIA, e o espaço europeu, também através da participação no IBERMEDIA, do Acordo Bilateral com Portugal e de acordos bilaterais com outros países do continente, conforme de detalharemos mais adiante.

3.1 Políticas de coprodução para o cinema português

De acordo com Ribas & Cunha (2017) e Graça (2016), o aumento da produção fílmica em Portugal esteve diretamente relacionado, a partir dos anos 1990, a uma série de fatores no âmbito institucional nos quais se destacam o estabelecimento de

uma ligação entre o cinema e televisão, com as receitas da taxa sobre publicidade dos canais de TV sendo diretamente revertidas em financiamento à produção cinematográfica, medida estabelecida pelo partido socialista; as parcerias para a produção de obras em regime de coprodução entre televisão e produtoras nacionais, como consequência desta aproximação; a conjuntura de acesso a fundos europeus (especialmente para o desenvolvimento de projetos de coprodução) e o robustecimento de parcerias com os países de língua oficial portuguesa, através de uma mediação institucional, favorecendo o impulso à realização de obras em regime de coprodução, tornando-se este um método rotineiro desde então (*apud* Cunha, 2012).

Para além destes acima, como examinam Ribas & Cunha, o Estado Português privilegiou a partir dos anos 1990, outros mecanismos diretamente garantidores de maiores orçamentos de produção e inserção dos filmes portugueses no panorama internacional, nomeadamente:

estabelecimento de Parcerias bilaterais, sobretudo com o Brasil e a França, que beneficiam de protocolos de cooperação que visam a entrada de filmes em mercados de circulação mais abrangentes, como o europeu ou o latino-americano, garantindo ainda apoios extras de programas multinacionais como o europeu Media ou o ibero-americano IBERMEDIA. Favorecimento de parcerias transnacionais, como aconteceu recentemente com *As Mil e Uma Noites* (2015) e *Tabu* (2012), ambos de Miguel Gomes, ou com *José e Pilar* (Miguel Gonçalves Mendes, 2010), em que os produtores recorrem ao regime de coprodução com parceiros estrangeiros com outra dimensão que, simultaneamente, também trazem garantias de uma distribuição internacional (falaremos com mais detalhe sobre *Tabu* no capítulo seguinte).

Historicamente, é a partir da Revolução dos Cravos (1974) que Portugal procura promover a celebração de diversos acordos de cooperação cultural e coprodução cinematográfica, nomeadamente com países com os quais não mantinha relações diplomáticas durante a ditadura do Estado Novo. Muitos desses acordos foram descontinuados ou substituídos ao longo dos anos posteriores, o que demonstra a mudança de estratégia das políticas cinematográficas portuguesas em relação à internacionalização, especialmente a partir do início dos anos 1990.

Já no final dos anos 1980, com a adesão do país à Comunidade Económica Europeia e a União Europeia, as atenções das políticas se voltam para parcerias na região, fortalecendo-se a utopia da criação de um mercado cinematográfico europeu. Conforme afirmam Ribas & Cunha, a entrada de Portugal na União Europeia constituiu um momento marcante para uma nova identidade social, cultural e económica que se

refletiu em uma metamorfose na dinâmica de produção do cinema português. Assim, “para além do dinheiro, questão central do financiamento deste cinema”, a Europa passou a significar “uma crescente importância da elaboração de políticas culturais modernas, de práticas de produção standardizadas e de uma política comum para o cinema (da qual é porta-estandarte o programa MEDIA)”.

As coproduções internacionais tornam-se importantes para Portugal no contexto europeu a partir da sua adesão ao fundo EUROIMAGES em 1989 e da sua participação no Programa MEDIA, no início dos anos 1990. Ainda neste período, o país tornou-se observador na Convenção Europeia de Coprodução Cinematográfica e assinou um acordo bilateral de coprodução com a Espanha. Antes disso, o país já mantinha um acordo bilateral com a França no contexto europeu.

No âmbito do EUROIMAGES, Portugal já obteve apoio para a realização de 48 projetos de coprodução como produtor majoritário (isto é, que detêm a maior percentagem de direitos patrimoniais da obra) e para outros 60 projetos como coprodutor minoritário (que detêm menor percentagem em relação aos direitos patrimoniais do filme), até o ano de 2018.

De acordo com as regras do EUROIMAGES, a participação do coprodutor majoritário não deve exceder 70% do orçamento total de coprodução e a participação dos coprodutores minoritários não se deve ser inferior a 10%. Para as coproduções bilaterais, a participação do coprodutor majoritário não deve exceder 80% do orçamento total de coprodução e a participação do coprodutor minoritário não deve ser inferior a 20%. A exceção a essas regras dar-se com coproduções bilaterais com um orçamento superior a cinco milhões de euros; nestes casos é permitida uma participação maioritária de 90% do orçamento total da coprodução.

No tocante às coproduções majoritárias e minoritárias portuguesas, verifica-se primeiramente que há uma recorrência das produtoras concorrentes ao fundo todos os anos. No caso dos filmes apoiados pelo fundo EUROIMAGES, verifica-se ainda uma predominância das coproduções franco-portuguesas.

No contexto ibero-americano, em 1989, Portugal torna-se observador no Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana. Somente no ano de 2017 o governo português aprovou finalmente este convênio (Resolução nº57/2017). Nos anos 2000, Portugal juntou-se ao grupo de outros 11 países que assinaram o Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica e rebatizam-no de acordo Ibero-

americano. Este acordo também só foi aprovado pelo governo português em 2017 (Decreto 35/2017) e ratificado pouco tempo depois. De qualquer forma, mesmo antes dessas aprovações:

Os produtores cinematográficos portugueses podiam beneficiar deste enquadramento ibero-americano da coprodução, mesmo na pendência da ratificação do Acordo, quer através do envolvimento, nas coproduções, de países com os quais Portugal tem acordos bilaterais de coprodução (Espanha ou Brasil), quer mediante decisões extraordinárias de reconhecimento.

Para além dos programas e acordos com a Ibero-américa e Europa, Portugal é signatário do Protocolo Luso-Espanhol; o Protocolo Luso-Brasileiro e o Fundo Francês (convenção relativa ao fundo bilateral de apoio à coprodução de obras cinematográficas luso-francesas). O quadro geral que apresenta o panorama desses arranjos bilaterais de coprodução é o seguinte:

Tabela 1 - Acordos Bilaterais estabelecidos entre Portugal e outros países com variação patrimonial.

	PAÍS	ANO	VARIAÇÃO
América do Sul	Brasil	1981	20 a 80%
Europa	França	1981	30 a 70%
Europa	Espanha	1989	20 a 80%
África Lusófona	Cabo Verde	1989	-
Europa	Alemanha	1989	20 a 80%
África Lusófona	Moçambique	1990	-
África Lusófona	Angola	1992	20 a 80%
África Lusófona	São Tomé e Príncipe	1994	-
Europa	Itália	2000	20 a 80%

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do ICA-IP.

As regras estabelecidas nos acordos bilaterais assinados por Portugal com países europeus prevalecem à Convenção Cinematográfica Europeia, desde que não haja prejuízo das disposições contidas nesta última (conforme inciso III do artigo 2). Os demais arranjos de coprodução bilaterais estabelecidos entre Portugal e países terceiros pertencentes ao Conselho da Europa ou a Comunidade Económica Europeia ou ainda a Estados terceiros convidados por este conselho e aderentes à convenção, são regidos pelos termos da Convenção (conforme disposto no Decreto N.º 306/94,

de 24 de outubro), assim também se aplica aos arranjos de coprodução multilaterais nessas condições acima.

Nos anos 1990, voltando os olhos para a África, a política portuguesa resolveu investir na aposta de uma reaproximação cultural aos países de língua oficial portuguesa, suas ex-colônias. Com os países africanos lusófonos Portugal assinou em 1989, o Acordo de Coprodução com Cabo Verde (Decreto N.º 33/89); em 1990, o Acordo de Coprodução com Moçambique (52/90, de 11 de dezembro); em 1992, o acordo de Coprodução com Angola (Decreto N.º 12/92, de 20 de Fevereiro) e em 1994, o Acordo de Coprodução com São Tomé e Príncipe (Decreto N.º 17/94, de 17 de Junho).

Os acordos cinematográficos assinados com os PALOPs teriam como estratégia o reforço à ideia de “lusofonia”, buscando evocar elementos de traços identitários reconhecidos como comuns: língua, religião ou património histórico e cultural. A questão da lusofonia ganhou contornos cada vez mais complexos no âmbito institucional, especialmente após a criação da CPLP, em que se destacaram as relações de poder associadas a essa estratégia de integração.

Para Carolin Overhoff Ferreira, a reaproximação de Portugal aos PALOPs deu-se em grande parte pela necessidade portuguesa de estabelecer uma zona de contato com as ex-colônias após a introdução de medidas restritivas de imigração, como o Tratado de Schengen, em 1993. Nesse sentido, o cinema tornou-se um instrumento estratégico e importante em meio aos outros elementos políticos, econômicos e culturais, que permitiram a Portugal manter uma influência estratégica sobre as suas ex-colônias. No caso do cinema, a influência passou a dar-se a partir de mecanismos de apoio a coprodução de filmes com estes países.

Durante as guerras civis dos anos 1990, os cinemas nacionais dos PALOPs tornaram-se residuais ou praticamente deixaram de existir, sendo de fundamental importância a presença da política cinematográfica portuguesa para uma certa manutenção da atividade. Carolin Overhoff Ferreira fala de monólogos transnacionais ao invés de diálogos transnacionais em relação à cooperação cinematográfica exercida entre Portugal e as ex-colônias africanas. A pesquisadora usa o termo ‘dependência ‘transnacional’ para falar de um tipo de relação no cinema que se estende desde a independência dessas ex-colônias e que ganha novos contornos a partir do cenário político configurado nos anos 1990. Para Ferreira,

é possível observar que a dependência transnacional muda: agora não há convidados que ensinam ou farão projetos senão filmagens com dupla nacionalidade. Apesar de isso ter sido o sonho dos cineastas na pós-independência, a dependência altera as possibilidades de descolonização da mente porque o envolvimento do antigo colonizador e suas ideias acerca da época colonial ganham espaço. A vinculação a financiamento estrangeiro para filmes de longa-metragem de ficção chega a uma média de 65% nos PALOP nos anos 1976 até 2013, e com Portugal a 46%, isto é, quase metade de toda a produção.

Tabela 2 – Relação entre coproduções e produções nacionais de longa-metragem nos PALOP (1976-2013).

Tabela 1 - Relação entre coproduções e produções nacionais de longa-metragem nos PALOP (1976-2013).

País	N.º de todas prod.	Coproduções com Portugal/ % de todas produções	Outras coprod.	Prod. nac.	Total de coprod.
Angola	29	8/28%	7	14 (aprox.)	52%
Guiné-Bissau	8	5/62%	1	2	87%
Cabo Verde	6	6/100%	0	0	100%
Moçambique	20	10/50%	3	7	65%
Total	63	29/46%	12	23	65%

Fote: FERREIRA, 2016.

A 'dependência transnacional' a qual Ferreira se refere é praticamente o que mantém de fato a sobrevivência dessas cinematografias na última década do século XX. Se observarmos o caso de Cabo Verde, por exemplo, em que 100% das produções do país foram coproduções com Portugal no período analisado, vemos claramente a importância da presença do cinema português nessa região.

Nos anos 2000, como estratégia de intensificação da relação com os PALOPs, o ICA (Instituto de Cinema e Audiovisual Português) criou o Programa de Apoio à Coprodução com os Países de Língua Portuguesa. Embora tenha o foco para a seleção das coproduções a igualdade da língua, o programa não inclui o Brasil, com quem Portugal possui um programa próprio de apoio à coprodução. Nos seus 22 anos de existência, o Programa de Apoio à Coprodução com os PALOPs apoiou a produção de 43 filmes. A última convocatória, que ocorreu em 2020, divulgou seu resultado em

2021. Foram recebidas 13 candidaturas e selecionadas apenas três, que receberam montantes financeiros na ordem dos 50/50/400 mil euros, somando 500 mil euros no total.

A tabela abaixo apresenta a listagem destes filmes selecionados, as produtoras proponentes e os montantes financeiros atribuídos a cada produção:

Tabela 3 – EDITAL de APOIO À COPRODUÇÃO COM PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA – 2021

CANDIDATURA	REQUERENTE	VALOR ATRIBUÍDO
Nós, Povos das Ilhas (CV/PT)	Midas Filmes Lda.	50.000,00 euros
Mistida (PT)	Filmógrafo – Cinema e Audiovisuais	50.000,00 euros
Aleluia (PT/ANG)	Terratreme Filmes	400.000,00 euros

Elaboração própria a partir de dados do ICA.
Fonte: ICA – Instituto de Cinema e Audiovisual, 2019.

Sobre estes filmes é interessante comentar algumas observações: o filme *Nós, Povos das Ilhas*, de Elson Santos, é um projeto de documentário cabo-verdiano, que pretende levar às telas a história de um capítulo importante da luta pela independência de Cabo Verde. O filme narrará a aventura de 31 jovens cabo-verdianos que embarcaram para Cuba, em uma operação secreta, com o intuito de receber formação militar e para poder libertar seu país das garras do capitalismo. Além da premiação no edital de Apoio à Coprodução com os Países de Língua Portuguesa, o filme foi agraciado com uma premiação em dinheiro em um festival no Canadá. A expectativa dos produtores é que o documentário seja lançado em 2022.

Já a curta-metragem *Mistida* (Falcão Nhaga, 2022) consistiu no projeto de finalização de curso do jovem cineasta português, de ascendência guineense e cabo-verdiana. O filme já foi lançado este ano e fez parte do programa de importantes festivais internacionais, como o IndieLisboa e o La Cinef Festival de Cinema de Cannes, voltado para filmes realizados em contexto escolar.

Por fim, o filme *Aleluia*, uma coprodução entre Angola e Portugal, é o novo projeto de longa-metragem do experiente cineasta angolano Zezé Gamboa, que já obteve financiamento para seus projetos por meio deste edital de apoio em diversos

outros anos. Ou seja, podemos observar que houve um esforço, pelo menos nesta última seleção do Edital de Apoio à Coprodução com Países de Língua Portuguesa de premiar projetos bem heterogêneos, tanto em termos de temáticas como em gênero, formato e direção, dando a oportunidade para veteranos e estreantes concorrerem e serem premiados em igual patamar. Na análise das produtoras premiadas, percebemos que permanece igual a prevalência de projetos apresentados por produtoras portuguesas, mesmo quando os diretores são de origem africana.

Os realizadores Sol de Carvalho, Licínio de Azevedo e João Ribeiro (moçambicanos), o próprio Zezé Gamboa (angolano), Flora Gomes e Sana Na N'Hada (guineense) tiveram, ao longo de diferentes anos, financiamento para seus filmes através do Edital de Apoio à Coprodução com Países de Língua Portuguesa, sendo representados por produtoras portuguesas. Concorrendo com o suporte destas produtoras, esses cineastas puderam se estabelecer e manter carreiras internacionais. Determinadas produtoras portuguesas são recorrentes nas candidaturas deste edital de coprodução com os países africanos de língua portuguesa, tornando-se as grandes incentivadoras por trás desses cineastas.

No tocante às políticas transversais, o Instituto de Cinema e Audiovisual Português institui dentre as diversas modalidades de mecanismos financeiros de apoio, uma modalidade específica de apoio à coprodução internacional com participação minoritária portuguesa. Os objetos eleitos nesta categoria devem ser concluídos em regime de coprodução internacional, mas o coprodutor português assume apenas uma participação minoritária nos direitos patrimoniais da obra. Podem se candidatar a esta modalidade projetos de ficção, documentário e animação de longa-metragem.

O limite máximo do apoio a ser concedido pelo ICA é no total de 80% do valor do projeto, considerando que a participação portuguesa deve ser minoritária. Para efeito do cálculo desses 80% de participação, somam-se aos recursos financeiros provenientes de diferentes fontes à participação também na logística de produção. Nos anexos, disponibilizamos a tabela com os filmes selecionados por meio desta convocatório, com os montantes atribuídos pelo ICA nos diferentes anos, desde 2004.

As produtoras envolvidas nas candidaturas, a exemplo do edital de apoio à coprodução com os países de língua portuguesa, também se repetem ao longo dos anos. Em 18 anos, destacamos algumas produtoras que sempre se revezaram no beneficiamento por meio deste apoio: a produtora Ukbar Filmes, Fado Filmes, Clap

Filmes, *Take 2000*. Estas mesmas produtoras são recorrentes nas listas de projetos aprovados pelo Programa IBERMEDIA, conforme observaremos mais adiante.

Chama a atenção o aumento do volume de filmes selecionados, sobretudo, a partir de 2015, sinalizando ou para um aumento do orçamento do programa (o que pode beneficiar mais projetos) ou para uma maior procura por parcerias com produtoras portuguesas e conseqüentemente, mais candidaturas a serem aprovadas (pelo site do ICA não é possível aferir o total de orçamento dos apoios concedidos antes de 2015). O valor invertido para a convocatória de 2021 foi na ordem de €1.200.000,00. Na convocatória de 2019, este valor tinha sido de €900.000,00.⁹⁰ Nesta última convocatória oito filmes foram financiados, destacando-se a nova produção do famoso cineasta brasileiro, Kleber Mendonça Filho (*Bacurau/2019*; *Aquarius/2016*), proposto em parceria com a produtora portuguesa Rosa Filmes. Esta é outra produtora que recorrentemente concorre a apoios para seus filmes através das convocatórias de apoio à coprodução do Programa IBERMEDIA.

3.2 Políticas de Coprodução brasileiras

O final dos anos 1980 marca uma estagnação das políticas cinematográficas brasileiras, com a adoção de um caráter liberalista na condução de todos os setores políticos nacionais. Somente a partir de 1995, com o marco do início da 'retomada' do cinema nacional, a atividade audiovisual ganha um novo fôlego de produção para alcançar mercados interno e externo de circulação, restabelecendo assim o diálogo com outros países.

Conforme afirmam Almeida e Butcher (2003), a imagem do cinema brasileiro no exterior teve de ser restabelecida do zero a partir dessa segunda metade da década de 1990, visto que os filmes nacionais praticamente sumiram dos grandes festivais internacionais e dos mercados mundiais no período logo anterior, marcado pelo governo Collor.

De acordo com estes autores, em um âmbito civil, iniciativas particulares, como

⁹⁰ É interessante observar que mesmo com a crise gerada pelo contexto da pandemia, os valores orçamentários deste programa de apoio não sofreram redução, pelo contrário, foram incrementados.

a criação do Grupo Novo Cinema e TV e do projeto *Brazilian Cinema*, em 1995, tiveram um papel preponderante para o reposicionamento do cinema brasileiro no circuito internacional, promovendo uma estratégia de promoção regular do filme nacional no exterior e procurando marcar presença nos principais festivais internacionais de cinema europeus, como o Festival de Berlim e Cannes, no Festival de Havana/Cuba e Montreal/Canadá, além de participar de diversas feiras internacionais, como a Mifed (mercado de filmes de Milão, na Itália) e o mercado do filme do Festival de Cannes.

As ações acima descritas somaram números como: 150 projeções especiais de filmes brasileiros produzidos a partir de 1995, uma média de 60 filmes com cópias em inglês, dirigidas a uma plateia de distribuidores, programadores de TV, jornalistas e curadores de festivais (Almeida e Butcher, 2003). Além disso, o Grupo Novo Cinema produziu e distribuiu três mil cópias de um catálogo para potenciais clientes do cinema brasileiro e publicou anúncios dos filmes em importantes veículos de comunicação impressa sobre a cultura cinematográfica, como as revistas *Variety* (EUA), *Hollywood Reports* (EUA), *Screen International* (UK), *Moving Pictures* (UK) e *Le Film Français* (FR).

Para Chalupe da Silva, a intensificação das relações do Brasil com o capital internacional deriva de um processo, iniciado nos anos 1960 com o governo JK e sua política de crescimento dependente do capital estrangeiro. Este cenário político “contaminará’ o cinema”, segundo a pesquisadora,⁹¹ promovendo uma maior articulação em direção a uma política de abertura de mercado e cooperação com o capital internacional (estimulando as coproduções internacionais). De acordo com o trecho da fala de um dos membros do GEIC na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica:

Resta formar uma consciência cinematográfica e uma ação de esclarecimento do país, em relação aos problemas específicos da nossa cinematografia, dentro da tese de que a causa profunda do nosso cinema não é estética. Ela decorre de pressões bem mais profundas, definíveis como falta de uma legislação industrial. Preconizar e cumprir uma política de liberalismo sadio e de estímulo à atração de capitais estrangeiros por via de coproduções seria o caminho. (*apud* Ramos, 1983:27).

⁹¹ *Apud* José Mário Ortiz Ramos (1983)

Encerrando os anos 1980, a diplomacia brasileira esteve envolvida, em 1989, na assinatura do Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica e do Acordo para a Criação do Mercado Comum Cinematográfico. Essas foram as últimas ações institucionais envolvendo o cinema brasileiro antes do período degradante do governo Collor. Conforme explica Rocha (2017), em sua tese de doutorado sobre as coproduções brasileiras e argentinas, com a criação do Mercado Comum Cinematográfico foi criado também “um sistema multilateral de participação dos espaços nacionais de exibição cinematográfica, a fim de “ampliar as possibilidades de mercado e de preservar os laços de unidade cultural entre os povos ibero americanos e do Caribe” (BRASIL et. al, 1989). Segundo a autora, o sistema deveria beneficiar as obras cinematográficas certificadas como nacionais pelos Estados signatários do tal acordo, no entanto, até os anos recentes não se tem notícia da efetividade de execução dessa premissa.

Com a criação da ANCINE, em 2001, o governo brasileiro estabelece uma nova institucionalidade para o cinema brasileiro, gerando conseqüentemente um novo momento de relativa notoriedade deste cinema no cenário global, privilegiando as coproduções cinematográficas internacionais. A tabela abaixo demonstra um comparativo do número de coproduções desenvolvidas no período anterior a criação da agência e em outro período logo posterior a sua criação.

Tabela 4 – Coproduções brasileiras entre 1995-2004.

	Ano	Quantidade de filmes concluídos
Antes do controle da ANCINE	1995	1
	1996	0
	1997	1
	1998	3
	1999	3
	2000	5
	2001	2
	2002	4
Total antes da ANCINE		19
Contratos sob controle da ANCINE	2003	4
	2004	8
Total após a ANCINE		12
TOTAL de coproduções no período		31

Fonte: Ancine.

Observa-se da tabela que em apenas dois anos, o número de coproduções foi 50% superior ao número total de projetos realizados nos 8 anos anteriores a criação da agência. Estes números podem ser ainda maiores, se considerarmos que esta contagem foi baseada em números totais recuperados pela ANCINE das produções brasileiras registradas antes da criação da agência.

Os acordos de coprodução internacional passaram a ser definidos pela ANCINE a partir da Instrução Normativa (IN) nº 106, publicada em julho de 2012, que

discorre sobre o reconhecimento do regime de coprodução internacional de obras audiovisuais não publicitárias brasileiras para fins de posterior emissão de Certificado de Produto Brasileiro – CPB; disciplina o regime de coprodução internacional no tocante à utilização de recursos públicos federais em projetos de produção de obra audiovisual brasileira não publicitária; e dá outras providências.

No artigo 2º, parágrafo III desta Instrução, define-se Coprodução Internacional como:

modalidade de produção de obra audiovisual, realizada por agentes econômicos que exerçam atividade de produção, sediados em 2 (dois) ou mais países, que contemple o compartilhamento das responsabilidades pela organização econômica da obra, incluindo o aporte de recursos financeiros, bens ou serviços e compartilhamento sobre o patrimônio da obra entre os coprodutores.

Para a catalogação das coproduções internacionais brasileiras realizadas a partir de 2005, a ANCINE passou a considerar novos parâmetros de metodologia de contagem. Esta mudança, adotada a partir de 2013, considera coprodução brasileira obras de acordo com o disposto na instrução normativa nº106, ou seja: ser longa-metragem brasileiro lançado comercialmente em sala de cinema no Brasil e ter Certificado de Produto Brasileiro (CPB) retirado na ANCINE, além de não terem sido financiadas por meio do artigo 3º da lei do Audiovisual. No total, a partir dessa metodologia, foram listados 138 filmes de coprodução brasileira, com participação majoritária ou minoritária. O ranking de países coprodutores indica Portugal em primeiro lugar, com um total de 35 coproduções realizadas.

De acordo com os dados da ANCINE, o Brasil mantém em vigor doze acordos bilaterais e dois multilaterais. Além disso, o país mantém sete protocolos de

cooperação cinematográfica internacional com outros países. Já de acordo com os dados do Ministério de Relações Exteriores – Itamaraty, o país aguarda a ratificação de um acordo bilateral estabelecido com Angola (1989) e outro com Moçambique, e possui também um acordo bilateral em tramitação com o governo da República Popular da China. Sobre os atos bilaterais em vigor, a tabela abaixo é ilustrativa e inclui a variação de participação patrimonial das partes signatárias:

Tabela 5 - Acordos Bilaterais brasileiros com a variação patrimonial:

CONTINENTE	PAÍS	ANO	VARIAÇÃO
Europa	Espanha	1963	40 a 60%
Europa	Itália	1970	30 a 70%
Europa	Portugal	1981	20 a 80%
América do sul	Argentina	1988	30 a 80%
América do sul	Venezuela	1988	30 a 70%
América do norte	Canadá	1995	20 a 80%
América do sul	Chile	1996	20 a 80%
Europa	Alemanha	2005	20 a 80%
Ásia	Índia	2007	20 a 80%
Europa	França	2010	20 a 80%
Europa	Reino Unido e Irlanda do Norte	2017	20 a 70%
Oriente Médio	Israel	2017	20 a 80%

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da ANCINE

Para além das parcerias bilaterais, o Brasil é signatário de diversos atos multilaterais, como o *Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana*, o *Acordo Latino-americano de coprodução cinematográfica*. Este último foi assinado em Caracas em 1989 e posto em vigor em 1991, mas só foi promulgado pelo governo brasileiro em 1998. Além dos acordos multilaterais, no tocante a integração regional do eixo do atlântico sul, o Brasil passou a participar a partir de 2003 da Reunião Especializada de Cinema e Audiovisual do Mercosul - RECAM. Já no âmbito da cooperação lusófona, o país integrou o Programa CPLP Audiovisual, elaborado pela Comunidade dos Países de Língua Portuguesa.

3.3 **Audiovisual no âmbito da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa:**

A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP foi instituída em 1996, com vistas à institucionalização de uma ideia de lusofonia, “o reconhecimento das afinidades que existem entre aqueles que têm a língua portuguesa como língua de comunicação ou de cultura.”

As bases históricas de sua criação assentam provavelmente na realização dos dois Congressos das Comunidades de Cultura Portuguesa, realizados em Lisboa em 1964 e na Ilha de Moçambique em julho de 1967, conforme argumenta José Filipe Pinto. Em 1983, o então ministro dos Negócios Estrangeiros de Portugal, Jaime Gama, no decurso de uma viagem a Cabo Verde, propagaria uma ideia de que o processo mais adequado para se promover um diálogo descentralizado entre a África, América e Europa, seria a realização de cimeiras rotativas bienais entre Chefes de Estado ou de Governo, a promoção de encontros entre ministros de negócios, a efetivação de consultas políticas frequentes e encontros regulares de representantes na ONU ou em outras organizações internacionais, “bem como avançar com a constituição de um grupo de língua portuguesa no seio da União Interparlamentar.”

No ano de 1989, o projeto da CPLP ganharia impulso a partir da criação, em São Luís do Maranhão – Brasil, do Instituto Internacional da Língua Portuguesa (IILP), assentado numa ideia inicial do então na época embaixador do Brasil em Lisboa, Adriano Moreira, proposta em 1988 no Recife, no Instituto Joaquim Nabuco, e reafirmada no discurso de recepção ao Presidente do Brasil, José Sarney, em Lisboa, na Assembleia da República, também em 1988.

Em 1994, na ocasião da reunião em Brasília de sete ministros dos Negócios Estrangeiros e das Relações Exteriores, seria proposta a primeira cimeira para a adoção do ato constitutivo de uma comunidade política de países de língua oficial portuguesa. Mais uma vez reunidos em 1995, estes ministros acordariam a constituição de um grupo de Concertação Permanente, sediado em Lisboa (única capital onde existiam Embaixadas de todos os países da CPLP) para a formação do processo de institucionalização desta comunidade, sendo o projeto finalmente concluído em 1996.

Dessa forma, a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) foi formalmente constituída, em Lisboa, a 17 de julho de 1996, por decisão da

Conferência dos Chefes de Estado e de Governo dos sete países de expressão portuguesa – Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe. Posteriormente, o Timor-Leste somou-se a este grupo, logo após a sua independência nacional (2002).

Embora a designação oficial aponte para uma comunidade, os estatutos do projeto o definem como um “foro multilateral privilegiado para o aprofundamento da amizade mútua, da concertação político-diplomática e da cooperação entre os seus membros.”. A CPLP é composta por órgãos executivos e com competência diretiva, como a Conferência de Chefes de Estado e de Governo, o Conselho de Ministros, o Comité de Concertação Permanente e o Secretariado Executivo. Em 2005, o X Conselho de Ministros estabeleceu como órgão adicional, o Instituto Internacional de Língua Portuguesa (IILP). As subsequentes revisões destes Estatutos, em 2006 e 2007, consubstanciaram, ainda, como órgãos da Comunidade, a Assembleia Parlamentar da CPLP (que reúne o conjunto dos Parلامentos nacionais dos Estados-membros), a Reunião dos Pontos Focais de Cooperação e as Reuniões Ministeriais.

Em 1998, no âmbito da II Cimeira de Chefes de Estado e de Governo, realizada na cidade da Praia – Cabo Verde, aprovou-se o Estatuto de Observador da CPLP, posteriormente subdividido, no Conselho de Ministros de 2005, em duas categorias distintas: Observador Associado (uma janela de oportunidades para a eventual adesão de Estados ou regiões lusófonas que pertençam a países terceiros) e consultivo (com o intuito de reforçar a aproximação à sociedade civil). No XI Conselho de Ministros, reunido em Bissau (julho de 2006), foi recomendada a atribuição do Estatuto de Observador Associado à República da Guiné Equatorial e à República das Ilhas Maurícias, tendo o Senegal recebido esse mesmo Estatuto na Conferência de Chefes de Estado e de Governo, em 2008, em Lisboa. A Guiné Equatorial, depois de um minucioso processo de adesão, acabou tornando-se o nono membro da comunidade em 2014.

Partindo da premissa de que a herança histórica, cultural e linguística são os elementos que unem os povos representados pela CPLP, a cooperação cultural multilateral foi vista desde a instituição da comunidade, em 1996, como um imperativo e princípio fundamental, segundo as suas informações oficiais institucionais. Dessa forma, a temática esteve presente desde os anos 2000 nas reuniões ministeriais que conformam os eixos estratégicos de cooperação cultural,

como a I Reunião de Ministros da Cultura em Estoril (2000), II - Rio de Janeiro (2001), V - Bissau (2006), VI - Praia (2007), Reunião Extraordinária - Lisboa (2008), VI Reunião em Sintra (2010) e VIII - Luanda (2012).

Em 2003, no âmbito da Reunião de Representantes das Autoridades Cinematográficas dos Países de Língua Portuguesa, foi acordada a criação do Fórum Audiovisual dos Países da CPLP, primeiro passo para o estabelecimento de uma política de desenvolvimento conjunto do cinema e audiovisual dos países lusófonos. Entre as metas estabelecidas nesta reunião destacaram-se três:

- elaborar um projeto de acordo multilateral no sector cinematográfico/audiovisual entre os países da CPLP, que será submetido aos Chefes de Estado e de Governo da CPLP, na Cimeira de São Tomé e Príncipe em 2004;
- estabelecer novos mecanismos de financiamento e de ações conjuntas a partir de recursos públicos e privados dos países membros da CPLP, com vistas a apoiar o fomento da formação, desenvolvimento, produção, distribuição e exibição de obras cinematográficas e audiovisuais;
- incrementar os esforços nacionais e multilaterais em prol da promoção da diversidade cultural de forma a permitir a presença da cinematografia lusófona em todos os mercados do mundo, a começar pelos países da CPLP.

Os avanços em torno desta política cinematográfica estabelecida a partir da criação do fórum culminaram em 2008, durante a Reunião Extraordinária de Ministros da Educação e da Cultura da CPLP em Lisboa, na criação do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. O DOCTV-CPLP foi inspirado no modelo brasileiro - DOCTV Brasil, que por sua vez também inspirou outros projetos semelhantes, como o caso do DOCTV Ibero-América.

A versão lusófona teria começado a ser acertada em 2005, entre a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura do Brasil - SAV/MINC e o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento - PNUD, sendo apresentada posteriormente, na reunião extraordinária de Ministros da Educação e da Cultura da CPLP, conforme já citamos anteriormente. O Minc e seus equivalentes dos países de língua portuguesa acertaram as ações para a posta em marcha, já no início do ano posterior ao da reunião (2009), do programa que previa em seus objetivos gerais: 1) Estimular o intercâmbio cultural e econômico entre os povos da CPLP; 2) Implementar políticas públicas integradas de fomento à produção e teledifusão de documentários nos países da CPLP. 3) contribuir para a difusão da produção cultural da CPLP no

mercado mundial.

A primeira edição deste programa audiovisual ocorreu em 2009, reuniu os então oito países membros da Comunidade e dois institutos culturais de Macau (TDM e IIM), contou com um orçamento de 1.000.000 € (cujo 500.000 € foram provenientes de Portugal), e estabeleceu as diretrizes para a produção e teledifusão de nove documentários (com orçamento individual de 50.000 €). Os trabalhos de organização ficaram sob a responsabilidade do Secretariado Executivo da CPLP, do Instituto do Cinema e do Audiovisual – ICA, da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura do Brasil – SAV/MINC, da Rádio e Televisão Portuguesa – RTP, da Televisão Pública de Angola – TPA e Empresa Brasileira de Comunicações – EBC (no anexo IV – apresentação I DOCTV – CPLP, listamos os outros organismos participantes da rede de apoio e difusão das obras).

A dinâmica do programa consistiu, para além da produção e difusão televisiva das obras fílmicas, na formação de realizadores, mediante a modalidade de cursos de curta-duração para o desenvolvimento dos projetos selecionados (01 por país participante). Desde então, a dinâmica segue sendo a mesma, e ainda que de forma pouco mediática, os filmes têm sido emitidos nos diferentes países pelas televisões participantes no programa. Em 2017, na X Reunião de Ministros da Cultura da CPLP, foi fechado o acordo para a realização da terceira edição do DOCTV CPLP e para a segunda edição do Programa CPLP Audiovisual.

Por iniciativa do Ministério da Cultura (MinC) do Brasil, ministros e representantes desses nove países estiveram reunidos, entre 4 e 5 de maio, em Salvador (BA), para promover formas de cooperação cultural nas mais diversas linguagens. Durante a X Reunião de Ministros da Cultura da CPLP, as autoridades acordaram ações como a criação da comissão de Patrimônio Cultural da CPLP, o lançamento do portal da Cultura da CPLP e o apoio à segunda edição do programa CPLP Audiovisual. Paralelamente à reunião, em encontros bilaterais, o Brasil firmou protocolo com Portugal, com força de tratado internacional, para a criação do Prêmio Monteiro Lobato de Literatura para a Infância e a Juventude, que poderá agraciar escritores e ilustradores de todos os Estados membros da CPLP. Com Angola, o Brasil assinou memorando de entendimento para um programa conjunto de cooperação cultural que abarca diversas áreas, que vão da literatura ao audiovisual.

Em 2014, foi apresentado pela Missão do Brasil aos Estados-Membros na 176ª Reunião do CCP o Programa CPLP Audiovisual, uma proposta articulada pelo Ministério da Cultura (MinC), em parceria com o Instituto do Cinema e do Audiovisual de Portugal (ICA). Como ação afeta ao Plano Estratégico de Cooperação Cultural

Multilateral da CPLP (PECC), o Programa, aprovado em 19 de outubro de 2014, está subdividido em três vertentes: o DOCTV CPLP (que passou para o guarda-chuva do programa); o FICTV, de produção de telefilmes adaptados de obras literárias; e o 'Nossa Língua', de intercâmbio de conteúdo para a TV aberta.

O aporte de recursos para a realização do programa foi oriundo do MINC, no valor de sete milhões de reais, ao Fundo Especial da CPLP. Junto com este aporte, o ICA aportou também valor para se atingir o total necessário para o início das atividades do Programa, que se deram já em dezembro de 2014. Na IV Reunião de Pontos Focais da Cultura, em 2015, foi realizada uma avaliação do grau de execução das ações prioritárias no primeiro biênio do Plano Estratégico de Cooperação Cultural Multilateral da CPLP e constatou-se que o Programa CPLP Audiovisual foi a única ação que teve recursos consignados pelos Estados-Membros e se encontra em andamento conforme sua planilha de execução.

Das iniciativas no âmbito cinematográfico, a CPLP apoia ainda diversas iniciativas de divulgação, como a organização de festivais (FESTin) e mostras de cinema (Semanas Culturais da CPLP, Juventude CPLP), financiamento de prémios de incentivo (Prémio CPLP no DOC Lisboa), concursos de filmes (Concurso de Curta-Metragem no IV FIC Luanda), entre outras.

3.4 **Acordo de Coprodução Cinematográfica Luso-Brasileiro**

Em 03 de fevereiro de 1981, Portugal e Brasil se reuniram para a assinatura de um Acordo de Coprodução Cinematográfica Luso-brasileiro, com o propósito de promover e desenvolver a atividade cinematográfica entre os dois países. Em linhas gerais, deveria o acordo passar a descrever as diretrizes para se difundir através da coprodução de filmes o acervo cultural dos dois povos lusófonos e a promover e incrementar os interesses comerciais de suas respectivas indústrias cinematográficas, com base na igualdade de direitos e benefícios mútuos.⁹²

Ao abrigo do mesmo Acordo, em 1994 ficaria estabelecido um protocolo,

⁹² O acordo só seria ratificado pelo Estado brasileiro, em 1985, através do Decreto Nº 91.332, de 14 de junho daquele ano.

conhecido como “Protocolo de Gramado”, cujo objetivo passaria a ser operacionalizar o acordo assinado em 1981, oficializado por meio de um documento da Secretaria para Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura (MINC) do Brasil e o Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA).

Este protocolo seria atualizado por uma primeira vez em 1996, em Lisboa, em função dos avanços tecnológicos no âmbito da produção cinematográfica. Em 2007, em Buenos Aires – Argentina e em 2014, em Berlim, na Alemanha, o protocolo seria ratificado. E em 2016, tal protocolo seria revogado, sendo substituído por outro, atualmente em vigor, assinado na cidade de Toulouse, na França.

A parceria estabelecida entre Brasil e Portugal no âmbito audiovisual foi fortalecida pelo Tratado de Amizade, firmado entre os dois países em 1992, que no artigo 31, do parágrafo 1 – Princípios Gerais, do Título III – Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, estabelece:

1. Cada Parte Contratante, com o objetivo de desenvolver o intercâmbio entre os dois países no domínio da cinematografia e outros meios audiovisuais, favorecerá a coprodução de filmes, vídeos e outros meios audiovisuais, nos termos dos parágrafos seguintes.
2. Os filmes cinematográficos de longa ou curta metragem realizados em regime de coprodução serão considerados nacionais pelas autoridades competentes dos dois países e gozarão dos benefícios e vantagens que a legislação de cada Parte Contratante assegurar às respectivas produções.
3. Serão definidas em acordo complementar as condições em que se considera coprodução, para os efeitos do parágrafo anterior, a produção conjunta de filmes cinematográficos, por organizações ou empresas dos dois países, bem como os procedimentos a observar na apresentação e realização dos respectivos projetos.
4. Outras coproduções audiovisuais poderão ser consideradas nacionais pelas autoridades competentes dos dois países e gozar dos benefícios e vantagens que a legislação de cada Parte Contratante assegurar às respectivas produções, em termos a definir em acordo complementar.

Desde 2007, o protocolo de operacionalização do acordo cinematográfico passaria a determinar uma parceria de reciprocidade no financiamento de coproduções de filmes entre Brasil e Portugal. Dessa forma, as partes signatárias comprometem-se a cofinanciar, anualmente, quatro filmes de longa metragem (ficção, documentário ou animação) exclusivamente a modalidade de subsídio a fundo perdido, dos quais dois devem ser majoritariamente brasileiros e dois majoritariamente portugueses (em relação às participações patrimoniais das produtoras). As coproduções se limitam às porcentagens de até 20% para participação minoritária e

até 80% para participação majoritária.

A partir de 2016, do lado brasileiro, os concursos anuais de seleção de filmes para coprodução luso-brasileira passaram a ser organizados por meio do Edital de Coprodução Internacional Brasil-Portugal, este consistindo em uma chamada pública do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) brasileiro, regido pelo Prodecine 08.

Já do lado português, os concursos passaram a ser atualizados e lançados anualmente pelo ICA, sendo que os montantes das dotações orçamentárias definidos com antecedência. Para o triênio 2017, 2018, 2019, foram estabelecidos o seguinte patamar: “montante global de € 300.000,00 (trezentos mil euros), nos seguintes termos: Em 2017 — € 120 000,00; em 2018 — € 150 000,00; Em 2019 — € 30 000,00”.

Desde a data da primeira assinatura do protocolo (1994) até o ano de 2005, quando a ANCINE passou a sistematizar os dados relativos às coproduções com participação brasileira, observa-se que foram realizadas 25 coproduções luso-brasileiras de longa-metragem com participação majoritária brasileira. Antes deste período, entre a data de assinatura do Acordo e a data de assinatura do primeiro protocolo, só haviam sido realizadas apenas três coproduções luso-brasileiras.

De 2005 até 2021, portanto já abarcando os anos sob abrigo do concurso para apoio financeiro pelo protocolo, foram realizadas mais que o dobro de coproduções luso-brasileiras com participação majoritária brasileira, um total de 50 filmes. Estes dados demonstram a efetividade do protocolo bem como de outras ações de apoio à cooperação cinematográfica luso-brasileira.

4 O PROGRAMA IBERMEDIA E AS COPRODUÇÕES LUSO-BRASILEIRAS.

O Programa IBERMEDIA, programa de desenvolvimento audiovisual de apoio à construção do espaço visual ibero-americano, é um fundo financeiro multilateral com o objetivo de estimular a cooperação técnica e financeira para fomentar as áreas de formação profissional e o desenvolvimento de projetos de coproduções no âmbito audiovisual e cinematográfico em língua espanhola e portuguesa. O desejo de um esquema que promovesse o cinema ibero-americano vem de uma larga série de intentos, fracassos, propostas, conversas e debates que remontam ainda aos anos 1970 ou mesmo às décadas anteriores (Moguillansky, 2019; González, 2020). Em 1974, ocorreu na Espanha a primeira edição do Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, que incluiu a participação de Brasil e Portugal. Em 1977, como já apresentamos anteriormente, houve no Brasil uma iniciativa com vistas a criação de um Mercado Comum do Filme Ibero-americano, contudo, como esclarece a Secretária Executiva do Programa IBERMEDIA, Elena Villardel, foi somente com a criação da CAACI que se obteve personalidade jurídica para a existência do fundo de cooperação.

Assim, o Programa de Cooperação Ibero-americano tem sua base de criação consignada no Artigo XIº do Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana, assinado em novembro de 1989, aprovada na V Cimeira Ibero-americana de Chefes de Estado e de Governo (Bariloche, Argentina, 1995) e ratificada, dois anos depois, sobre a base de decisões adotadas na VII Cimeira Ibero-americana de Chefes de Estado e de Governo (Isla Margarita, Venezuela, 1997). O IBERMEDIA é parte integrante da política audiovisual da CAACI (Conferência das Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-americanas), organismo internacional de âmbito regional ibero-americano, especializado nos domínios audiovisual e cinematográfico.⁹³

Conforme Moguillansky, a figura central na articulação para a criação do

⁹³ Os dados sobre o Programa, disponíveis no site da CAACI podem ser acessados através do link: <https://caaci-iberoamerica.org/pt-pt/quem-somos/programas/> .

IBERMEDIA foi o espanhol José María Otero Timón, então diretor do Instituto de Cinematografia Artes Audiovisuais (ICAA) da Espanha, que promoveu e, em seguida, levou adiante o projeto do Programa, contribuindo com o seu desenho e posterior aprovação. Em sua estrutura de funcionamento, o Programa contém um Comitê Intergovernamental (CII) e uma Unidade Técnica (UTI). Cabem ao primeiro, como organismo máximo da estrutura hierárquica do Programa, a definição da política, das modalidades de obtenção das ajudas e as tomadas de decisões. Já ao segundo, cabe a responsabilidade de execução e funcionamento do programa. O Comitê Intergovernamental é composto por representantes de entidades cinematográficas que são indicadas por cada estado-membro. Já a Unidade Técnica abriga oito membros, com cargos específicos de secretariado, administração e coordenação.

O Comitê Intergovernamental (CII) deve se reunir pelo menos uma vez por ano para tomar as decisões políticas sobre o Programa. Por sua vez, o Comitê Executivo, órgão intermediário de direção, composto por cinco membros eleitos pelo CII, devem representar pelo menos 51% do capital aportado pelo Programa. A Unidade Técnica (UTI) operacionaliza as decisões desde os escritórios da Agência Espanhola de Cooperação Internacional (AECI) em Madri (Espanha), e é comandada, desde sua criação, pela espanhola valenciana, Elena Vilardell. É a Unidade Técnica que organiza as convocatórias de ajudas e assegura o seu funcionamento.

O IBERMEDIA se financia a partir de uma cota anual paga por cada país participante do fundo através de seus Institutos de Cinema. Nos primeiros anos de existência, o Programa manteve fixa uma cota anual mínima de 100.000 dólares. A partir de 2006, este valor foi elevado à 150.000,00 mínimos anuais por cada país. Durante os primeiros dez anos do Programa, os principais financiadores foram sempre Espanha, Portugal e México, aportando juntos montantes em torno de 50% do total dos fundos arrecadados; este cenário se alterou a partir do ano de 2008, quando a crise financeira na Espanha (2008-2014) fez com que o país retraísse os repasses de recursos para o fundo de apoio.

Com a retração da participação espanhola e a ascensão de alguns países latino-americanos, que passaram a se apropriar de forma mais contundente do processo de integração regional, aportando mais recursos financeiros para sustentar o maior volume de coprodução, ocorreu o fenômeno que os pesquisadores Moguillansky e González (2019) nomearam de “processo de latino-americanização”

das dinâmicas de cooperação do Programa. A diminuição da participação da Espanha acabou por abrir espaço também para um maior protagonismo brasileiro; assim, nos últimos anos, até a eleição do governo Bolsonaro e, posteriormente, a crise gerada pela pandemia de COVID, o Brasil tornou-se um dos principais financiadores do Programa.⁹⁴

Tabela 6 – Valores repassados por Brasil e Portugal e Porcentagem no Orçamento geral (2014-2021)

APORTES FINANCEIROS BR /PT POR ANO				
ANO	BRASIL	PORTUGAL	% BR	% PT
2021	84.600,00	253.800,00	2.21%	6.62%
2020	87.680,00	263.040,00	2.66%	7.97%
2019	440.465,68	268.020,00	10.71%	6.52%
2018	550.940,00	254.280,00	14.19%	6.55%
2017	443.500,00	266.100,00	11.14%	6.68%
2016	903.900,00	271.170,00	22.68%	6.8%
2015	901.900,00	270.570,00	21.11%	6.33%
2014	603.120,00	226.170,00	17.83%	6.69%

Elaboração própria a partir de dados da SEGIB.
Fonte: SEGIB, 2022.

O Programa IBERMEDIA deu início às suas atividades no ano de 1998, com uma primeira convocatória para ajuda à coprodução lançada durante o Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano (Havana, Cuba). Esta convocatória selecionou 14 propostas de filmes, cuja lista apresentamos abaixo:

Tabela 7 – Projetos de coprodução aprovados na 1ª convocatória do IBERMEDIA

PROJETOS DE COPRODUÇÃO APROVADOS EM 1998			
FILME	PAÍS	DIRETOR	GÊNERO
A Mulher Polícia	Portugal	Joaquim Sapinho	Ficção
Capitães de Abril	Portugal	Maria de Medeiros	Ficção

⁹⁴ Em 2017, em uma entrevista concedida a mim, na ocasião do meu intercâmbio do doutorado- sanduíche, em Lisboa, Elena Villardel demonstrava preocupação com o cenário que se desenhava para a política brasileira (em 2016, houve o golpe de estado que culminou no impeachment da Presidente Dilma Roussef e posteriormente, na eleição do Presidente Jair Bolsonaro), prevendo um impacto do novo contexto político na diminuição dos recursos aportados pela participação brasileira no Programa.

En el País de no passa Nada	México	Maricarmen de Lara	Ficção
Lista de Espera	Espanha	Juan Carlos Tabío	Ficção
Las Huellas Borradas	Espanha	Enrique Gabriel	Ficção
La Mafia en la Habana	Espanha	Ana Diez	Documental
Un Paraíso bajo las Estrellas	Espanha	Gerardo Chijona	Ficção
Las Profecias de Amanda	Cuba	Pastor Veja	Ficção
La Toma de la Embajada	Colômbia	Ciro Durán	Ficção
Nueces para el Amor	Argentina	Alberto Lecchi	Ficção
Botin de Guerra	Argentina	David Blaustein	Documental
En la Puta Vida	Uruguai	Beatriz Flores Silva	Ficção
La Magica Aventura de Oscar	Venezuela	Diana Sánchez	Ficção
Juegos bajo la Luna	Venezuela	Mauricio Walerstein	Ficção

Fonte: A autora, 2022..

Naquele primeiro ano de funcionamento do fundo, apenas nove Estados aportaram recursos financeiros para a sua constituição (Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, Espanha, México, Portugal, Uruguai e Venezuela).⁹⁵ Ao longo de seus 24 anos de sua existência, o IBERMEDIA foi incorporando novos Estados membros, conforme a dinâmica que apresentamos abaixo:

Tabela 8 – Ano de incorporação dos países no Programa IBERMEDIA

ANO	PAÍS	TOTAL DE INTEGRANTES
1999	Chile	10 países
2000	Peru	11 países
2001	Bolívia	12 países
2003	Porto Rico	13 países
2006	Panamá	14 países

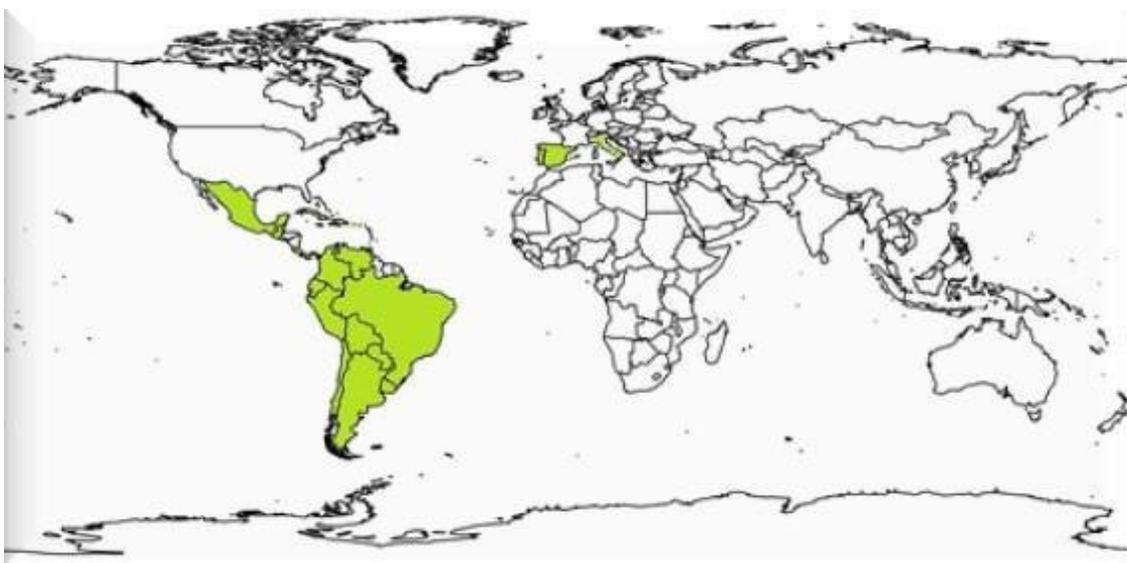
⁹⁵ A lista de projetos luso-brasileiros aprovados está disponível nos anexos deste trabalho. No ano de 1998, foram selecionadas duas coproduções majoritárias portuguesas e nenhuma brasileira. O Brasil foi, no entanto, parceiro de Portugal nestas duas coproduções mencionadas. Mais detalhes sobre os projetos luso-brasileiros selecionados nas convocatórias de coprodução do Programa IBERMEDIA serão apresentados nos tópicos a seguir.

2007	Costa Rica e Equador	16 países
2008	República Dominicana	17 países
2009	Guatemala	18 países
2011	Paraguai	19 países
2016	Itália	21 países

Fonte: Informe 2016 – SEGIB.

Portanto, a divisão dos Estados membros por continente configura-se atualmente da seguinte forma: no continente europeu - Espanha, Portugal e Itália (que acaba de ingressar); no continente americano - Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Guatemala, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. O mapa abaixo é ilustrativo da atuação do programa em uma dimensão espacial:

Imagem 8 – Mapa dos países membros do Programa IBERMEDIA



Fonte: A autora, 2022.

A mais recente incorporação da Itália gerou controvérsia entre a comunidade audiovisual e representantes do meio cinematográfico ibero-americano, pelo fato do país não fazer parte da Ibero-América. Sobre esta questão, em uma entrevista concedida ao Canal Cine&Tele, na ocasião de um evento organizado pela Casa da América para premiar distintas instituições que atuam com a promoção da cultura ibero-americana, inclusive o Programa IBERMEDIA, Elena Villardel justificou a

importância da incorporação deste país ao Programa, lembrando que Itália, Canadá e França são observadores da CAACI desde 1998 e se supunha, que em algum momento, estes deveriam querer fazer parte do programa.

Segundo a executiva, durante anos seguiram-se negociações sobre a participação destes três países, sobretudo da França, que está muito vinculada ao Programa Fund Sud, e, por isso, não avança com a sua entrada no IBERMEDIA. Já para a Itália, justifica Villardel, cultiva vínculos histórico-culturais com importantes países ibero-americanos, como Brasil, Argentina, Uruguai e Venezuela, onde há comunidades de italianos e descendentes volumosas, por isso, o caminho de incorporação ao IBERMEDIA parecia ser algo natural de acontecer.

Villardel destaca que a participação deste país se dá a partir da sua contribuição financeira para o fomento dos projetos dos países emergentes e não o contrário, e que este suporte é muito importante para a manutenção do Programa, visto que neste momento atual de crise mundial, os países têm diminuído o valor dos repasses de recurso para o fundo. Sobre as articulações para a entrada da Itália no Programa, há um relato detalhado no último relatório elaborado pela SEGIB (2016):

Durante el año 2016, la Unidad Técnica desarrolló intensas actividades en el proceso de viabilizar la incorporación de Italia como miembro del Programa IBERMEDIA. Según el Reglamento de Funcionamiento del Programa IBERMEDIA (CAPÍTULO IV DE LOS 2. Países participantes en la actuación 1. Título del Programa. /Año y cumbre en la que fue aprobado 6 INTEGRANTES DEL PROGRAMA IBERMEDIA), podrá participar en el Programa IBERMEDIA todo país miembro de la CACI (ahora CAACI), así como aquellos otros que suscriban convenios de cooperación con ésta a los efectos del Fondo IBERMEDIA (Artículo 7º). Los primeros contactos con Italia se iniciaron en el marco de la Berlinale en febrero de 2016 y se informó al Consejo Consultivo reunido en Guadalajara, México (marzo de 2016) el interés de Italia de incorporarse al Programa IBERMEDIA y su posible aceptación. En tal sentido se revisó un primer borrador del Acuerdo de Intercambio y Cooperación a firmar entre CAACI y un país invitado, procediéndose el mes de octubre del mismo año a la firma del Acuerdo. Según el mismo artículo 7º, los países no iberoamericano podrán participar de acuerdo con las condiciones que establezca el CII. En la XXV Reunión Ordinaria del Comité Intergubernamental del Programa IBERMEDIA, realizada en Zapallar, Chile (noviembre de 2016), Italia asistió por primera vez como país miembro (Relatório CAACI, 2016).⁹⁶

⁹⁶ Disponível em: https://www.segib.org/wp-content/uploads/Informe-2016_IBERMEDIA.pdf. Acesso em 19/09/2022.

Em números gerais, o Programa IBERMEDIA contabiliza as seguintes cifras: 31 convocatórias em 24 anos de existência, com a outorga de ajuda a 1.049 projetos de coprodução e a 1.130 projetos de desenvolvimento; ajuda também a 32 projetos de desenvolvimento de séries (modalidade mais recente de apoio instituída); promoção e distribuição de 298 filmes e estreia de outros 770 filmes. Oferecimento de 2950 bolsas de formação em 22 países ibero-americanos mais a Itália; apoio ao trabalho de 3.330 empresas, abrangendo 11.000 profissionais; 416 ajudas concedidas ao IBERMEDIA TV e presença em diversos festivais como: Festival de Berlim e Roterdã, Festival de Havana, Cannes, Sundance, entre outros. O Programa também destaca a participação de seus filmes nas premiações do Óscar e da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas.⁹⁷

Atualmente, mantém-se quatro linhas de apoio financeiro, cuja principal é a de coprodução, com uma convocatória anual para a seleção de projetos. As outras três são: desenvolvimento, desenvolvimento de séries e apoio a programas de formação.

Outras três linhas de apoio foram descontinuadas ao longo dos anos: distribuição/promoção; *delivery*; exibição. Nos anos recentes, os projetos de formação passaram a ser suportados através de apoio indireto, isto é, através do direcionamento de recurso financeiro para programas de formação em instituições reconhecidas por organismos cinematográficos oficiais nacionais, e não mais diretamente à cineastas ou outros profissionais do setor.

As convocatórias de coprodução, que eram inicialmente anuais, passaram a ser realizadas semestralmente a partir de 2006, mas em 2012, voltaram a ser anuais. Desde 2014, o processo de submissão de propostas passou a ser *online*, facilitando os trâmites e diminuindo o tempo de trabalho para a concessão das ajudas. Conforme afirma Moguillansky (2019), as coproduções realizadas ao abrigo do Programa representam quase dois terços de todas as coproduções ibero-americanas das últimas duas décadas. As ajudas são em formato de empréstimo, que devem ser reembolsadas a partir dos lucros líquidos de exploração comercial do longa-metragem, depois da dedução total das garantias de distribuição ou de pré-vendas.

Apesar dessas regras, conforme me explicava Villardel em entrevista concedida durante o meu período de doutorado-sanduiche em Lisboa (2017), quase

⁹⁷ Estes dados estão disponíveis para todos no site do programa:

<https://www.programaibermedia.com/el-programa/ibermedia-en-cifras/>. Acesso em 19/09/2022.

nunca os filmes chegavam a reembolsar os valores investidos nos seus projetos, uma vez que ou não havia margem de lucro suficiente para o reembolso ou as produtoras forjavam valores mais baixos nas prestações de conta junto ao Programa, não tendo como a Unidade Técnica (com uma equipe bastante reduzida) auditar estas prestações para fazer a cobrança devida.

4.1 Dados sobre o desenvolvimento e consolidação do IBERMEDIA

Desde sua criação, o Programa IBERMEDIA pressupõem ações para facilitar a montagem de projetos, a distribuição e promoção de produtos audiovisuais em um mercado regional e a formação de recursos humanos (SEGIB, 2016). Desde este ponto de vista, é de se supor que o Programa cobriria todas as fases próprias da realização de uma obra audiovisual, isto é: apoiaria desde o desenvolvimento do projeto até o desenho de distribuição e exibição do produto.

Contudo, conforme argumenta González (2019), o que podemos observar através da análise dos dados do Programa é que a realidade é bem distinta: nem todas as modalidades de ajuda tiveram convocatórias abertas todos os anos, tampouco todos os países tiveram seus projetos contemplados anualmente, muito menos, os recursos aportados por cada um, foi investido em igual proporção em seus projetos. Em alguns casos, como o do Brasil, os valores aportados anualmente muitas vezes foram bem superiores aos valores investidos em seus projetos aprovados, em alguns anos, este valor não chegou a atingir nem a cota mínima anual (U\$ 150.000,00). Na tabela abaixo, González apresenta um demonstrativo dos fundos aportados e recebidos pelos países ao longo dos anos (1998-2016):⁹⁸

⁹⁸ Apesar do período de referência ser apenas até o ano de 2016, a tabela serve de demonstrativo da dinâmica de apoios/aportes recebidos pelos Programas, cobrindo um largo período de atividade do Programa. Nos anos seguintes à 2016, especialmente nos anos de 2020-2022, por conta da pandemia, houve uma retração no aporte de recursos em todos os países, mas este fato não altera significativamente a dinâmica que aqui apresentamos, por isso decidimos manter esta tabela como exemplo demonstrativo da nossa argumentação.

Tabela 9 – Fundos aportados e recebidos por país (1998-2016)

País	Aportado	Recibido	Aportado	Recibido	Evolución
Argentina	\$ 6.099.956	\$ 8.950.823	7%	10%	47%
Bolivia	\$ 1.699.980	\$ 2.989.976	2%	3%	76%
Brasil	\$ 10.842.947	\$ 9.124.689	12%	10%	-16%
Chile	\$ 2.447.634	\$ 4.892.869	3%	5%	100%
Colombia	\$ 2.644.885	\$ 5.494.641	3%	6%	108%
Costa Rica	\$ 1.100.000	\$ 2.044.677	1%	2%	86%
Cuba	\$ 2.301.136	\$ 4.276.669	2%	5%	86%
Ecuador	\$ 1.319.273	\$ 2.424.884	1%	3%	84%
España	\$ 37.523.205	\$ 15.721.682	40%	17%	-58%
Guatemala	\$ 100.000	\$ 415.000	0%	0%	315%
México	\$ 6.506.192	\$ 6.831.964	7%	8%	5%
Panamá	\$ 1.375.000	\$ 2.701.533	1%	3%	96%
Paraguay	\$ 400.000	\$ 600.000	0%	1%	50%
Perú	\$ 2.117.388	\$ 4.174.921	2%	5%	97%
Portugal	\$ 4.850.000	\$ 5.297.513	5%	6%	9%
Puerto Rico	\$ 1.800.000	\$ 1.986.999	2%	2%	10%
Rep. Dominicana	\$ 1.075.000	\$ 1.445.709	1%	2%	34%
Uruguay	\$ 2.375.000	\$ 4.345.446	3%	5%	83%
Venezuela	\$ 6.112.094	\$ 6.450.749	7%	7%	6%
TOTAL	\$ 92.689.689	\$ 90.170.744	100%	100%	-3%

Fonte: González (2019, p.30)

A tabela acima comprova o nosso argumento de que o Brasil seguiu aportando muito mais valores do que recebeu, em uma porcentagem de 12% e 10%, respectivamente. Diante destes dados, González classifica o país dentro do diminuto grupo de países com participação “deficitária”. Conforme o autor, os países restantes podem ser divididos em outros três grupos de acordo com o nível de superavit: o primeiro grupo inclui Portugal (além de México, Venezuela e Porto Rico) e “refere-se aos países que obtiveram entre 5 e 10% de superavit, podendo ser considerados como produtores medianos e grandes (exceto Porto Rico) (*Ibidem*, p. 31).” O segundo grupo abriga República Dominicana, Argentina e Paraguai, que possuem uma proporção entre 34% de aporte e 76% de valor recebido. Neste grupo, González destaca o caso da Argentina, que segundo o pesquisador, seria a quinta maior apoiadora financeira do Programa e a terceira em número de recepção de recursos. Estes valores são referentes a 2016 e no atual momento, este contexto já foi alterado. A Argentina passou a ser o segundo país a ter mais projetos de coprodução contemplados pelo Programa IBERMEDIA e as suas cotas de participação financeira

nos últimos anos ultrapassam os valores concedidos por Brasil e Espanha.

O terceiro e último grupo inclui os produtores pequenos (Bolívia, Costa Rica, Panamá e Guatemala, por exemplo) e médios (Uruguai, Equador, Cuba, Peru, Chile e Colômbia), que possuem superavit superior a 75%, ainda que se trate de financiadores medianos ou minoritários. No caso de muitos destes países, o Programa IBERMEDIA constitui-se como a mola mestra de financiamento de suas cinematografias.

Sendo a maior parte dos apoios do fundo orientada aos projetos de desenvolvimento e coprodução, podemos afirmar que o IBERMEDIA é, na prática, um Programa de apoio à realização audiovisual. Isto alimenta uma das principais críticas ao Programa, de que ele não estaria contribuindo efetivamente para enfrentar o “calcanhar de Aquiles” das indústrias cinematográficas emergentes, que é a dificuldade de distribuição de suas obras.⁹⁹ Na hierarquia da distribuição dos apoios, logo na sequência dos apoios à produção, aparece a destinação de um montante maior de recursos para o apoio à formação, que, conforme já explicamos, passou a ser um apoio indireto a instituições que promovam cursos formativos. Por fim, o restante do fundo é destinado à distribuição, promoção e no início, também as modalidades de delivery e exibição. No caso deste último, conforme González (2019), só foram apoiados 15 projetos entre 2009 e 2011.

Analisando os dados do último relatório produzido pela Secretaria Geral Iberoamericana – SEGIB (2016), verificamos que cerca de 78% do montante do fundo, isto é, \$3.353.437, foi destinado à modalidade de apoio à coprodução. Naquele ano foram selecionados 104 projetos, sendo 53 destes projetos de desenvolvimento e 51 de coprodução; nos anos seguintes, o número de projetos aprovados por modalidade foi:

⁹⁹ A própria secretaria executiva do Programa, Elena Villardel, já admitiu em inúmeras entrevistas que o IBERMEDIA tem se esquivado da briga sobre a questão da distribuição, evitando o confronto direto com as *majors* que dominam este mercado.

Tabela 10 – Resumo dos Projetos Aprovados por Modalidade de Apoio (2017-2021)

MODALIDADE /ANO	COPRODUÇÃO	MAÇÃ O	DESENV.	DESENV. SÉRIES
2017	46	0	58	0
2018	51	0	50	0
2019	58	14	52	0
2020	48	10	43	20
2021	54	10	28	12

Fonte: A autora, 2022..

Tabela 11 – Resumo Geral da Convocatória de 2016:

PROYECTOS	Total	%	Coproducción	%	Desarrollo	%
Proyectos presentados	375	100%	169	45,07%	206	54,93%
Proyectos preseleccionados	268	71,47%	107	28,53%	161	49,09%
Proyectos no-preseleccionados	94	25,07%	60	16,00%	34	9,07%
Proyectos retirados	11	2,93%	2	1,09%	9	2,40%
Proyectos seleccionados	104	27,73%	51	13,60%	53	14,13%

Fonte: SEGIB – Programa IBERMEDIA.

Tabela 12 – Evolução dos Projetos Aprovados por Ano e Modalidade (1998-2016):

Modalidad/Año	DESARROLLO	COPRODUCCIÓN	FORMACIÓN	DISTRIBUCIÓN PROMOCIÓN	DELIVERY	EXHIBICIÓN	TOTAL (Por años)
1998	32	16	25	46	0	0	118
1999	30	15	27	42	0	0	114
2000	21	23	49	22	0	0	115
2001	24	26	32	13	0	0	95
2002	15	26	35	13	0	0	89
2003	25	30	5	16	0	0	76
2004	21	32	9	10	0	0	72
2005	31	35	9	20	0	0	95
2006	51	46	12	16	6	0	131
2007	61	49	12	11	11	0	144
2008	69	52	15	0	10	0	146
2009	67	67	19	4	6	6	169
2010	60	69	24	7	13	4	177
2011	72	57	25	3	14	5	176
2012	66	47	26	0	0	0	139
2013	53	47	19	0	0	0	119
2014	59	43	0	0	0	0	102
2015	49	56	0	0	0	0	119
2016	53	51	0	0	0	0	104
TOTAL (Por modalidad)	859	787	343	223	60	15	2300

Fonte: SEGIB – Programa IBERMEDIA. 2016.

Da análise destas três tabelas é possível concluir que a dinâmica de aprovação de projetos vai se alterando ao longo dos anos, refletindo as mudanças e reajustes no direcionamento dos recursos financeiros ao longo dos anos. Por exemplo, os números negativos em alguns anos nas colunas de exibição e delivery referem-se ao período em que estas duas modalidades de ajuda foram descontinuadas. Pela tabela número 8, podemos verificar que a modalidade de ajuda ao desenvolvimento de séries só passou a ser concedida em 2020. Percebe-se também que a diferença entre o número de projetos aprovados nas modalidades de coprodução e desenvolvimento não é tão grande. Contudo, o valor dos repasses financeiros é bem diferente para cada modalidade, em função dos orçamentos que cada etapa desta de produção demanda.

Conforme argumenta González (2019, p.32), esta forma de distribuir os recursos financeiros do fundo é problemática por diversos motivos: por um lado, porque esta prática se afasta dos pressupostos do programa estipulados em seu documento de formulação original, onde foi proposto que o Programa deveria destinar 60% do fundo para coprodução, 30% para a distribuição e 5% para promoção e desenvolvimento de projetos, por fim, 5% para formação e capacitação. Por outro porque, “ao deixar de lado o apoio à comercialização” como já afirmamos antes, “o Programa se exime de atacar o “calcanhar de Aquiles” das indústrias cinematográficas da região.”¹⁰⁰ González exemplifica sua argumentação citando o Programa Media, da União Europeia, que, por exemplo, aplicaria 64% dos recursos de seus fundos para a distribuição das obras, 55% para a promoção e apenas 9% seria destinado a produção de obras audiovisuais.¹⁰¹

Nos últimos anos o IBERMEDIA incorporou duas novas linhas de ação voltadas à acessibilidade e visualidade do cinema ibero-americano: IBERMEDIA TV (Nosso Cinema) e Pantalla CACI (IBERMEDIA DIGITAL). A primeira funciona através da compra de direitos para a exibição de 52 filmes, um por semana e em horário nobre, nos canais de televisão pública da América Latina aderentes ao Programa. O objetivo desta linha de ação é a formação de público. O IBERMEDIA TV já está na sua oitava edição cineastas, bem como os espectadores têm dado uma avaliação positiva à

¹⁰⁰ González (2019) *apud* (GONZÁLEZ; BARNES; BORELLO, 2014).

¹⁰¹ *Ibidem apud* (PAZ GARCÍA, 2011: 3)

iniciativa, que além de promover os diferentes cinemas da região, remunera os realizadores pela exibição das obras.

A segunda linha de ação consiste em um catálogo de filmes, disponível em um acervo digital, dirigido ao âmbito cultural e educativo. O catálogo inclui os filmes coproduzidos com o apoio do programa, bem como, clássicos e outros filmes relevantes da cinematografia ibero-americana. A plataforma IBERMEDIA Digital é bem interessante e abriga, além do catálogo, o espaço abriga material audiovisual em formato de 'aulas' (entrevistas, reportagens) de colaboradores que já passaram pelo Programa. A plataforma também apresenta artigos sobre o universo audiovisual.

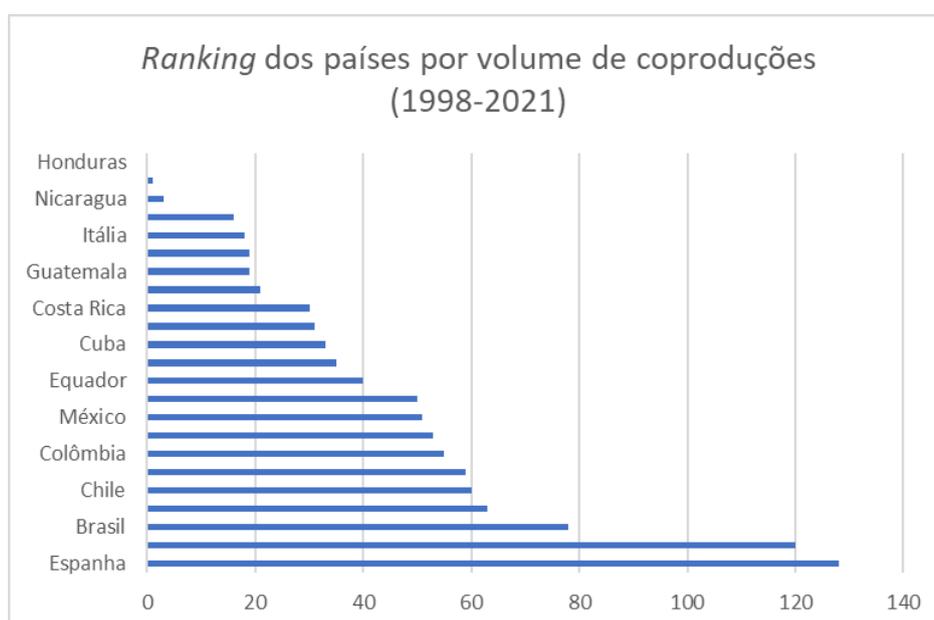
Outra linha de ajuda recentemente criada está voltada para o codesenvolvimento de séries. Esta linha favorece projetos de criação de conteúdo para televisão e/ou plataformas, com uma significativa marca autoral. Esta é a aposta do IBERMEDIA para o futuro. A linha é dirigida a produtores da Ibero-américa e Itália e pretende acompanhar estes produtores ibero-americanos e italianos na consolidação dos seus projetos, para que eles sejam inseridos em um mercado global.

Ao que pesem estas novas iniciativas, o IBERMEDIA segue sendo um projeto voltado prioritariamente para o fomento à coprodução. Em defesa desta modalidade, pode-se dizer que esta multiplica os vínculos entre os países ibero-americanos, neste sentido, torna-se o motor da integração audiovisual pretendida pelo Programa. Este argumento é citado pela secretária executiva, Elena Villardel, para afirmar o êxito do IBERMEDIA na comemoração dos seus 20 anos de existência (2018). Também se, por um lado, a comercialização deva ser considerada como problema prioritário para o grupo de países no Programa que já possuem apoios consolidados para a realização de seus filmes (Brasil, Argentina, Espanha, Cuba), por outro, para os países que até a filiação ao IBERMEDIA nem institutos de cinema possuíam, o apoio ao desenvolvimento e coprodução é fundamental para a manutenção de suas atividades audiovisuais.

Sendo o IBERMEDIA um programa de apoio fundamentalmente à realização, no *ranking* dos países com maior número de projetos de coprodução apoiados, a Espanha ocupa desde o início o primeiro lugar, com um total de 128 coproduções. O segundo lugar é da Argentina, com 120 projetos selecionados, e o terceiro do Brasil, com um total de 78 coproduções financiadas até o ano de 2021. Estes números refletem a posição destes países na geografia dos cinemas da região, isto é, trata-se

de cinematografias nacionais já estabelecidas, com produção perene, instituições e políticas audiovisuais fortes e que de certa forma, absorvem os custos de produção em seu próprio mercado. Em quarto lugar aparece o Uruguai com um total de 63 projetos cofinanciados, o Chile ocupa a quinta posição, com 60 projetos. Portugal está na décima posição deste *ranking*, com 50 coproduções financiadas pelo fundo ao longo dos últimos 24 anos.¹⁰²

Gráfico 3 – Ranking dos países por coproduções apoiadas (1998-2021)



Fonte: A autora, 2022.

Esta posição privilegiada da Espanha é um tema que suscita discussões tanto no âmbito acadêmico como entre críticos e especialistas do Programa. Para Villazana (2009) e Falicov (2012), a Espanha exerceria um papel neocolonialista em relação aos países latino-americanos dentro do Programa, gerando uma dependência destes nas relações estabelecidas para realização de projetos de coprodução. Para Falicov, a participação espanhola em coproduções latino-americanas permitiu a esta obter vantagens e retornos, uma vez que filmar na América Latina é mais barato e, além disso, sobre o abrigo de um acordo de coprodução, as produtoras espanholas podem aceder aos fundos estatais dos países latino-americanos, além de terem distribuição

¹⁰² A tabela com o número de projetos de coprodução aprovados por país em cada ano, entre os anos de 1998-2018, pode ser consultada nos anexos.

garantida em vários mercados destes países.

Para Villazana, o discurso neocolonizador espanhol dentro do Programa IBERMEDIA é promovido de uma forma bastante sutil; uma das indagações da pesquisadora seria por que, por exemplo, os atores e técnicos latino-americanos seriam raramente convidados a participar de coproduções espanholas enquanto o oposto seria tido como necessidade, mesmo quando o filme espanhol fosse baseado em um país da América Latina? (VILLAZANA, 2009, p. 130).

O fato de os quadros administrativos serem espanhóis ou estarem sediados na Espanha também suscita a série de questionamentos sobre o poder do país dentro do Programa. Ao que pese o fato das decisões políticas e de gestão serem tomadas pelo Comitê Intergovernamental, a presença da Unidade Técnica em Madri confere poder de representatividade à Espanha em relação ao Programa perante o mundo.

De qualquer forma, ao longo dos anos e particularmente, desde a crise financeira internacional espanhola, a Espanha tem diminuído a sua participação no Programa, conforme já afirmamos anteriormente. Este movimento, somado a outros fatores, de acordo com M o g u i l l a n s k y e González (2019), contribuiu para que o IBERMEDIA tenha se tornado ao longo dos últimos anos um programa menos “espanhol” e mais “latino-americano”. Os pesquisadores usam o conceito de “latino-americanização” do Programa, para explicar esta alteração na dinâmica das forças de poder dentro do IBERMEDIA.

A diminuição de repasses de recursos da Espanha, primeiro fator que revela o processo de latino-americanização do IBERMEDIA, passou a ser compensada pelo aumento dos aportes feitos pelo Brasil, Venezuela e Argentina, para citar alguns exemplos. O Brasil chegou a aportar certa de U\$800.000,00 anuais entre 2013 e 2015. Isto conferiu ao país, inclusive, um status de articulador dentro do Programa em 2016, dando a oportunidade a Manoel Rangel, então presidente da ANCINE e naquele momento, representante da CAACI, articular as negociações para a entrada da Itália no Programa.

Ao longo dos anos, outro fator que revela o processo que nos referimos é uma diminuição da participação de produtores espanhóis nas coproduções financiadas. Nas primeiras convocatórias, dois de cada três projetos selecionados tinham participação espanhola. Entre 2009 e 2014, estes valores desceram para um terço dos projetos aprovados e nos últimos anos se observa um número ainda menor. Em

2020, a Espanha aprovaria apenas 3 projetos, enquanto a Argentina aprovaria o dobro.

Por fim, outro fator demonstrativo do processo de latino-americanização do Programa IBERMEDIA são as novas associações entre produtores de países latino-americanos para coproduzir com a ajuda do programa. Nos anos mais recentes, vimos serem aprovadas coproduções entre Costa Rica e Chile, Cuba e Peru, Colômbia e Bolívia, Paraguai e Brasil, Paraguai e Uruguai, dentre outros.

A este respeito, destaca-se que o surgimento ou fortalecimento de institutos cinematográficos nos diversos países latino-americanos com cinematografias menos expressivas, foi determinante para o diálogo entre esses. A criação de leis e de toda uma estrutura de apoio estatal para uma melhor organização da cadeia produtiva, permitiram um ambiente para que os países pudessem subscrever acordos bilaterais entre si, por exemplo, facilitando o trânsito das negociações para o desenvolvimento de projetos de coprodução que puderam depois ser incubados no Programa IBERMEDIA. A criação deste ambiente institucional para o cinema na América Latina foi, em grande parte, obra direta do Programa. Isto porque, para que os países pudessem se somar ao fundo, fazia-se necessário que estes criassem estruturas institucionais representativas.

Elena Villardel deixa claro o ponto que argumentamos, em uma entrevista concedida em 2018 para o canal *Cine y tele*, na ocasião da premiação da Casa da América. a Secretaria Técnica do Programa voltou a admitir ter havido uma dependência inicial dos países latino-americanos em relação à Espanha para a realização dos seus projetos de coprodução, mas que isto já era capítulo superado.

Cumpridos os primeiros 20 anos do Programa, ressaltou, os objetivos iniciais traçados haviam sido concretizados, primeiro, em relação a uma rede de trabalho e intercâmbio entre profissionais do cinema que se alargou para além da Espanha, intensificando-se em nível regional latino-americano; segundo, que legislações passaram a ser desenvolvidas pelos países em função da vinculação ao IBERMEDIA, e isto permitiu um ambiente de institucionalidade para setor audiovisual em toda a América Latina; à exceção de Honduras, quase todos os países aprovaram quadros legislativos para os seus cinemas nacionais na região.¹⁰³

Outro fator que teria influenciado a organização institucional dos cinemas das

¹⁰³ Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bgU_olt1ILg. Acesso em 19/09/2022.

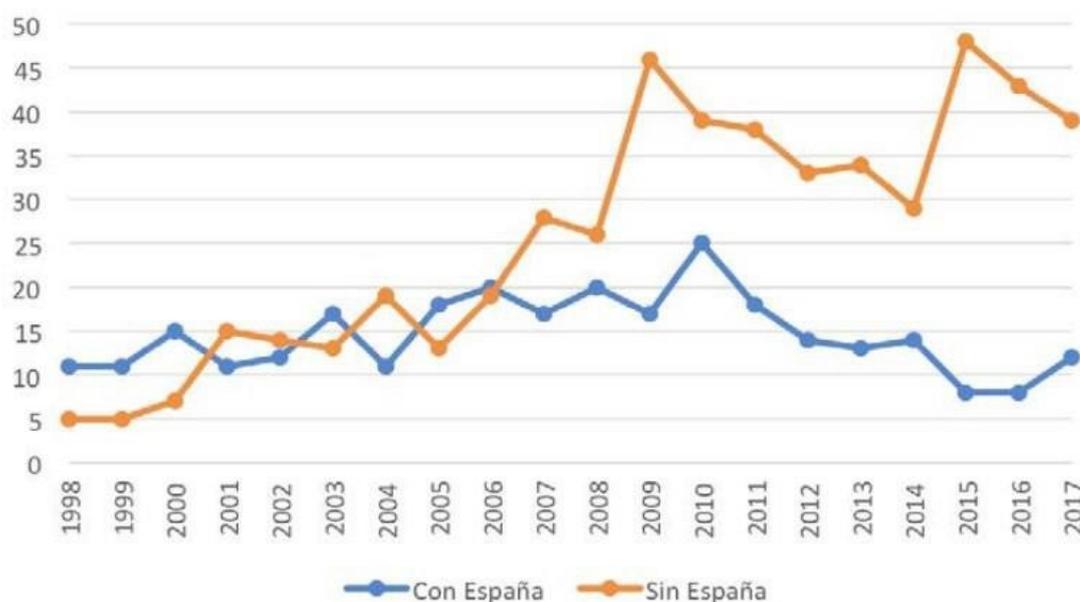
regiões se inseria em contexto mais amplo, conforme González (2019), relacionando-se com a chegada ao poder de diversas forças de esquerda e centro-esquerda nos diferentes países sul-americanos, desde o final dos anos 1990.¹⁰⁴

Estas fuerzas enarbolan un discurso que combina tópicos latinoamericanistas (indigenismo, antiimperialismo, plurinacionalidad, etc.) con críticas al neoliberalismo (privatización, desregulación, etc.). Su geopolítica se caracteriza por la apuesta a la integración regional, impulsando formas de cooperación en una lógica Sur-Sur. Todo esto se apoya en un imaginario latinoamericanista, asociado por tanto a una identidad “latinoamericana” que nunca se disuelve en la más amplia “iberoamericana”, la cual sigue siendo vista como una creación de España (Gratius, 2006) y, por lo tanto, como un significante neocolonial (GONZALES, p. 39).

No âmbito do cinema este novo contexto se expressou em iniciativas de cooperação distintas, como: os já citados acordos bilaterais de coprodução, espaços multilaterais de cooperação com a RECAM ou CENERGIA, plataformas de streaming, entre outros. Dentro do IBERMEDIA, o efeito destas ações é visível a partir de 2007, conforme González (2019, p.39), quando a grande maioria das coproduções começaram a realizar-se fundamentalmente entre países latino-americanos. Tomamos de empréstimo o gráfico elaborado pelo pesquisador para ilustrar esta argumentação.

¹⁰⁴ *Apud* (Zamorano y Bonet, 2018).

Gráfico 4 – Coproduções apoiadas pelo IBERMEDIA com e sem participação da Espanha.



Fonte: González, 2019.

No ano de 2018, a secretária executiva do IBERMEDIA, Elena Villardel, afirmou em entrevista que o orçamento do Programa girava em torno dos seis milhões de dólares naquele momento. Conforme a executiva, que está à frente do Programa desde o seu início, “incluindo o orçamento da Unidade Técnica e os custos dos trâmites como, por exemplo, com as auditorias, no final sobram cerca de cinco milhões e meio para as ajudas”. Naquele ano de 2018, o Programa estudava a possibilidade de redirecionar recursos para uma nova convocatória relativa a projetos de animação. Esta possibilidade foi discutida durante o Festival de Málaga, que ocorreu em abril de 2018. Vemos que a convocatória de apoio a projetos de animação não funcionou, sendo os recursos provavelmente redirecionados para a proposta de apoio ao codesenvolvimento de séries, que foi lançado em 2020.

4.2 Convocatória de apoio à coprodução de filmes ibero-americanos e a linha aberta ao documentário do Programa IBERMEDIA

Tendo como missão fazer com que projetos de produção direcionados ao

mercado e apresentados por empresas produtoras independentes ibero-americanas sejam realizados de uma “forma solidária” através da cooperação cinematográfica”, o Programa IBERMEDIA promove atualmente uma convocatória anual única de seleção de projetos, que inclui a modalidade de apoio à coprodução de filmes ibero-americanos.

Através de um documento-edital, o Programa dispõe as regras que regem esta convocatória. Na primeira regra fica estabelecido que apenas empresas de pelo menos dois dos diferentes estado-membros participantes do Programa podem apresentar projetos aptos a concorrer ao apoio e que os proponentes devem ser empresas ibero-americanas em termos de origem cultural, de investimentos e de direitos. No edital explica-se que “por critério de origem entende-se de iniciativa, de responsabilidade financeira, artística e técnica da realização da obra cinematográfica bem como a garantia de bom fim caso seja solicitado (IBERMEDIA; 2022)”.

No edital também está disposto que relativamente às cotas de coproduções, os projetos de coprodução multilateral apresentados devem cuidar para que a participação do produtor majoritário não ultrapasse 70% do orçamento total da coprodução e nem a do(s) coprodutor(s) minoritário(s) seja inferior a 10%. Já no caso de uma coprodução bilateral, as percentagens ficam em um máximo de 80% do total para a participação maioritária e um mínimo de 20% para a minoritária. O edital ainda ressalta que são aceites inclusões de Estados não membros do Programa em projetos de coprodução multilateral, contudo, neste caso as percentagens de participação destes Estados não podem ultrapassar os 30% do orçamento total da coprodução.

Sobre este item, observamos que muitas propostas de coprodução multilateral com Estados não membros do Programa que têm sido aprovadas ao longo das 30 convocatórias já realizadas, constando parcerias com países como a França (principal país não membro do Programa a apresentar projetos em conjunto com os outros países membros), Itália (agora membro do programa) Canadá, Reino Unido, Israel, Dinamarca, e ainda, alguns países africanos como Moçambique e Angola, neste último caso, tratando-se de coproduções multilaterais em língua portuguesa, que incluem Brasil e Portugal.

Um exemplo recorrente de coprodução multilateral com a França são as

coproduções luso-brasileiras apresentadas pelo produtor Paulo Branco¹⁰⁵. Alguns dos últimos filmes do realizador Manoel de Oliveira foram apoiados pelo fundo, graças a articulação deste produtor.

No edital também fica estabelecido que os projetos apresentados devem cumprir a legislação dos países envolvidos, os tratados bilaterais em vigor entre estes países coprodutores ou, se for o caso, o acordo Ibero americano de Coprodução Cinematográfica. Para efeitos do regulamento do edital, a concessão de apoios públicos nacionais será considerada equivalente à acreditação de filme nacional (reconhecimento de nacionalidade, emitido pelas autoridades competentes). Em outras palavras, os projetos que já tenham adquirido apoios estatais, como é o caso de diversos filmes brasileiros que foram também cofinanciados pelo Fundo Setorial do Audiovisual, por exemplo, podem ser automaticamente considerados nacionais brasileiros pelo Programa.

A comprovação da nacionalidade das propostas também leva em consideração a nacionalidade e/ou a residência dos chefes de equipe (realizador, argumentista, compositor, imagem, som e mistura, montagem, decoração e vestuário), dos intérpretes principais, bem como dos estúdios e locais de filmagem, do local de pós produção, do laboratório e dos prestadores de serviço (IBERMEDIA, 2022).

Certamente que esta regra já influenciou/influência na dinâmica dos conteúdos e estética de algumas obras realizadas. Analisando as coproduções majoritárias portuguesas e brasileiras é possível perceber que algumas adaptaram em seus roteiros para incluir elementos que demarcam a participação do outro país coprodutor (locações, atores). Em alguns casos estes elementos parecem um “corpo estranho” na narrativa construída. Como exemplo do que estamos afirmando podemos citar os filmes *Refrigerantes e Canções de Amor* (Luís Galvão Teles, Portugal/Brasil, 2015), e *O grande Kilapy* (Zezé Gamboa, Portugal/Brasil/Angola,

¹⁰⁵ Paulo Branco é um produtor, distribuidor e *exibidor* de filmes português, que produziu alguns dos vários filmes de Manoel de Oliveira, cofinanciados pelo Programa IBERMEDIA. De acordo com o seu currículo, divulgado no site de sua Produtora, Leopardo Filmes, Paulo Branco enveredou definitivamente pelo cinema em 1974, quando começou a trabalhar no cinema Olympic, com Frédéric Mitterrand. Pouco depois ficou responsável pela gestão da sala parisiense Action-République e em 1979, tornou-se produtor de cinema, trabalhando desde então entre Paris e Lisboa. Conteúdo disponível em: <https://leopardofilmes.com/sobre-nos/curriculum-paulo-branco>. Acesso em 21/08/2022.

2008).¹⁰⁶

No primeiro exemplo, de uma comédia romântica portuguesa contemporânea, vemos que a participação secundária do ator brasileiro Gregório Duvivier em uma das cenas do filme não faz tanto sentido para a narrativa da obra. Neste caso, a participação do ator suscita duas hipóteses: a primeira, de que a sua presença no filme é apenas uma estratégia de marketing para atrair a audiência brasileira ao cinema e a segunda, de que a participação cumpriria com a cláusula da nacionalidade dos acordos de coprodução, como é o caso do acordo para apoio do fundo IBERMEDIA. No segundo filme, *O Grande Kilapy*, o personagem principal, o angolano Joazinho, é protagonizado pelo famoso ator brasileiro Lázaro Ramos. Também neste caso, percebemos que a presença de Ramos cumpriria uma dupla função que seria a de ser chamariz para a audiência brasileira e a cumprir a cota de participação brasileira na coprodução financiada pelo IBERMEDIA. No filme, percebemos que apesar de todo o esforço do ator Lázaro Ramos para imitar o sotaque angolano, a imitação soa falsa, causando um estranhamento. Neste caso, podemos nos perguntar: Por que não foi escalado um ator angolano para interpretar o papel do protagonista da obra?

¹⁰⁶ As datas apresentadas são referentes ao ano de concessão de apoio. As datas de lançamento dos filmes seriam 2016 e 2012, respectivamente.

Imagem 9 e 10 – Cartazes dos filmes *O grande Kilapy* e *Refrigerantes e canções de amor*



Fonte: IMDb. <https://www.imdb.com/pt/title/tt1710588/>. Acesso em 13 mar. 2022.

Da larga porcentagem de coproduções entre Portugal e Espanha com apoio do fundo, percebe-se também que os filmes acabam por se submeter a uma adaptação para incluir a representação de atores, cenários ou mesmo elementos narrativos hispânicos e lusófonos, viabilizando assim a possibilidade de apoio do Programa IBERMEDIA (FALICOV, 2013) e a maior circulação dos filmes pelos dois territórios.

Ainda sobre este tópico da nacionalidade da equipe (“esta cooperação será avaliada conforme a nacionalidade e/ou residência dos chefes de equipe”), as produtoras por vezes encontram uma outra forma de ‘burlar’ a exigência do edital, incorporando nas equipes de rodagem profissionais de dupla nacionalidade. Particularmente, no caso das coproduções luso-brasileiras, este artifício tem vindo a ser um facilitador para cumprir a cláusula da nacionalidade, conforme revelaram alguns produtores entrevistados durante o período do meu doutorado-sanduíche em Portugal.

Voltando às regras do edital, este dispõe que a colaboração puramente financeira de um ou mais coprodutores é considerada válida para a aprovação do apoio do Programa desde que o filme tenha um tratamento como nacional em cada um dos países coprodutores. Neste caso, a participação financeira poderá ser entre 10% e 25%. Cada país envolvido na proposta de coprodução deve cumprir a legislação respectiva, incluindo os tratados bilaterais em vigor entre os países coprodutores, ou se for o caso, o Acordo Ibero-americano de Coprodução Cinematográfica.

Cada país coprodutor deve ainda confirmar, à altura da candidatura, ter pelo menos 50% do financiamento do filme, através de compromissos formais ou de princípio, como contratos, memorandos de entendimento, confirmação de apoios públicos e extratos de contas bancárias. Ainda, considerando a distribuição das obras após concluídas, o Programa IBERMEDIA dá preferência àquelas, cuja circulação, documentada por uma ou várias pré-vendas a um ou vários distribuidores, esteja confirmada em, pelo menos, um terceiro Estado-membro. Além disso, “a(s) pré-venda(s) deve(m) incluir os direitos de exploração em salas de cinema e representar pelo menos 1% do orçamento total do filme (*Ibidem*, 2022)”.

A questão da preferência por projetos que tenham acordos prévios de distribuição, também incluída em outros editais de apoio à coprodução, tem a ver com a garantia de retorno do capital repassado aos projetos selecionados, no caso de seleções que funcionam na forma de empréstimo reembolsável. A modalidade de apoio à coprodução do IBERMEDIA é por meio de empréstimo condicionalmente reembolsável (adiantamento sobre os benefícios) de até 50% do valor total da obra. O valor do empréstimo concedido, além de não poder ultrapassar 50% do orçamento total da obra, não deverá exceder o montante de US\$ 150.000 (dólares dos EUA). No caso de longa-metragem documental, não é possível ultrapassar o valor de US\$100.000 (dólares dos EUA).

O apoio financeiro será atribuído a cada coprodutor em função da sua participação na coprodução. Poderá ser atribuído apoio de forma não proporcional à participação dos coprodutores, salvo no caso das coproduções financeiras. Na devolução do valor emprestado, os montantes são calculados segundo a percentagem de participação de cada coprodutor.

Sobre o processo de seleção dos projetos, estes são analisados primeiramente

por uma unidade técnica que depois os encaminha para o comitê intergovernamental que fará a seleção. Apenas são elegíveis os projetos em que as gravações principais/animação principal não tenham sido iniciadas antes da análise da Unidade Técnica (um dia após o fechamento da chamada) e cujo início esteja previsto nos dezoito (18) meses seguintes à apresentação da candidatura.

A convocatória aceita projetos cujas línguas principais sejam obrigatoriamente o português ou o castelhano, as línguas oficiais do Programa IBERMEDIA. Contudo, serão tomadas em consideração as diferentes línguas dos Estados-membros do Fundo. A candidatura deve ser registada online (esta novidade se aplica desde o ano de 2012), no sítio digital do Programa, e os projetos deverão ser apresentados pelo coprodutor maioritário com o consentimento escrito dos restantes.

As propostas que tenham sido indeferidas poderão voltar a ser apresentadas mais uma única vez em uma convocatória posterior, desde que tenham sido alvo de alterações significativas relativamente à candidatura anterior. Aquelas que não tiverem sido selecionadas pelo Comité Intergovernamental poderão também candidatar-se novamente, desde que tenham sido alteradas significativamente na sua composição artística, técnica e/ou financeira, relativamente à candidatura anterior.

As propostas são avaliadas por analistas-especialistas, em análise comparativa umas com as outras, tendo como base de critérios de avaliação critérios artísticos e de produção.

- **CRITÉRIOS ARTÍSTICOS:** Qualidade do guião/nível de desenvolvimento; história e tema (originalidade do conteúdo, argumento); personagens e diálogos; estrutura narrativa; estilo (intenção do realizador, visão cinematográfica, género, tom); contribuição da equipe de criação (incluindo experiência e CV); realizador(es) e argumentista(s); produtor(es); Equipe técnica e artística;
- **CRITÉRIOS DE PRODUÇÃO:** Cooperação artística e técnica real; potencial de circulação (festivals, distribuição, público); financiamento (coerência e nível de financiamento confirmado) (IBERMEDIA; 2022).

No lançamento do edital da última convocatória (2022), foi incluído uma cláusula que versa sobre a atribuição de pontos adicionais a projetos com participação de mulheres. Esta iniciativa configura-se como essencial, uma vez que, ao longo de toda a história do cinema, refletindo-se também no histórico do Programa, a participação masculina nas obras apoiadas é numericamente bem superior à feminina. Os filmes serão, portanto, pontuados a partir dos seguintes critérios com base nesta consideração de gênero:

- Um (1) ponto adicional para filmes realizados a 100% por mulher(es);
- Um (1) ponto adicional para filmes escritos por, pelo menos, 50% de mulher(es);
- Um (1) ponto adicional por conter pelo menos 40% das direções técnicas da responsabilidade de mulher(es) nos âmbitos seguintes: IMAGEM REAL: Composição musical, Direção de fotografia, Direção artística, Montagem, som direto, Montagem de som, Misturas de som, Direção de produção, Supervisão de efeitos especiais físicos e Supervisão de efeitos especiais visuais. ANIMAÇÃO: Composição musical, Conceção de personagens, Supervisão de StoryBoard, Supervisão de Layout, Supervisão de composição, Supervisão de efeitos especiais visuais, Direção de fotografia/Iluminação, Edição, Montagem de Som, Misturas de Som, Supervisão de pipeline.

Cabe à Unidade Técnica a validação de todas as informações sobre as equipes técnicas dos projetos proponentes, verificadas junto à autoridade cinematográfica de cada país. O edital da convocatória esclarece que “as informações proporcionadas na ficha técnica artística serão vinculativas e qualquer modificação que não atinja as percentagens de gênero indicadas anteriormente deverá ser justificada e aprovada pelo Comité Executivo do IBERMEDIA.”

Após aprovação do projeto, os repasses financeiros são feitos em três prestações, conforme as seguintes entregas:

1. Primeiro pagamento: 60% do montante total atribuído,

que será feito na assinatura do contrato;

2. Segundo pagamento: de 20% do montante total, que será feito na recepção da cópia digital final da obra, na recepção do contrato de distribuição e/ou pré-venda celebrado antes da obtenção da cópia final, caso faça parte do plano de financiamento, na aprovação da lista de créditos pela Unidade Técnica Intergovernamental;

3. Terceiro e último pagamento: 20% do montante total, que será repassado na recepção do plano de financiamento definitivo;, na recepção e aprovação pelo IBERMEDIA do custo final da produção e das despesas efetuadas por cada coprodutor, na confirmação da estreia nos cinemas dos países coprodutores ou, se for o caso e tratando-se apenas de documentários, na seleção de pelo menos um festival de cinema significativo; na recepção e aprovação pelo IBERMEDIA do material publicitário em formato digital; de duas cópias do filme em formato DVD; de uma cópia digital, trailer promocional da obra, *making-of*, caso se disponha do mesmo, cartaz e imagens do filme.

Relativamente ao reembolso do apoio obtido, este se dará a partir dos rendimentos líquidos de cada coprodutor, correspondente à percentagem do contributo do IBERMEDIA no financiamento do filme, após a dedução do total das garantias de distribuição e/ou de pré-vendas, desde que estes valores façam parte do plano de financiamento aceite pelo Comité Intergovernamental do IBERMEDIA.

Desde a primeira exploração comercial do filme, os coprodutores deverão submeter ao IBERMEDIA, no fim de cada semestre, durante os dois primeiros anos, as contas de exploração da obra. Estas contas serão apresentadas de forma clara e pormenorizada, mostrando os resultados de exploração do filme em cada uma das janelas de exibição, indicando de forma precisa o detalhe dos custos dedutíveis e acompanhados pelas comissões a distribuidores e agentes de vendas, bem como uma cópia de todos os contratos e acordos de venda.

Embora todo este rigor apresentado no edital da convocatória, a Secretaria Executiva do Programa IBERMEDIA, Elena Villardel,¹⁰⁷ explicou-nos em uma entrevista que a questão do reembolso não está bem estabelecida. Muitas vezes os filmes não atingem rendimento líquido compatível para reembolsar o apoio concedido ou por não possuir meios técnicos para aferir as auditorias das obras, o programa não tem condições de efetuar a cobrança do reembolso.

Relativamente à exibição em salas nos países coprodutores minoritários, a Secretária Técnica e Executiva poderá consultar as autoridades competentes destes países e, tendo em conta as características específicas do filme em questão, propor ao Comité Intergovernamental a revogação da obrigação de exibição, desde que se proporcione outro tipo de exploração comercial.

4.3 Inventário das coproduções portuguesas e brasileiras apoiadas pelo Programa IBERMEDIA

No jargão jurídico, inventário é um processo pelo qual se faz um levantamento de todos os bens de uma pessoa, uma descrição minuciosa daquilo que deverá ser partilhado. Na produção do inventário das coproduções luso-brasileiras apoiadas pelo IBERMEDIA, fizemos um levantamento das informações disponíveis destas coproduções no sítio digital oficial do Programa e comparamos/somamos a informações disponíveis em outras diferentes plataformas e bancos de dados sobre cinema e audiovisual. Esta metodologia fez-se necessária uma vez que não há uma base de dados consolidada sobre coproduções internacionais, ainda menos sobre coproduções luso-brasileiras. Para facilitação de uma leitura e análise dos dados, dividimos o inventário conforme as três atividades que completam o tripé da cadeia audiovisual: produção, distribuição, exibição.

4.3.1 Produção, distribuição e exibição das coproduções luso-brasileiras

¹⁰⁷ Entrevista concedida em Lisboa, em 2016, na calçada do Instituto de Cinema e Audiovisual – ICA.

cofinanciadas pelo IBERMEDIA:

As pessoas existem e o cinema está entre elas.
Joaquim Sapinho, realizador de *A mulher Polícia* (2001)¹⁰⁸

A primeira convocatória de apoio à coprodução realizada pelo Programa IBERMEDIA no ano de 1998 teve entre os 14 projetos selecionados duas propostas de parceria maioritária portuguesa: a coprodução luso-brasileira-franco-espanhola *A Mulher Polícia* (Joaquim Sapinho/Rosa Filmes/1998 – data da convocatória; 2003 – data de lançamento) e a coprodução luso-franco-italo-espanhola *Capitães de Abril* (Maria de Medeiros / Mutante Filmes / 1998- data da convocatória; 2001 – data de lançamento).

A respeito da coprodução luso-brasileira, uma análise, ainda que superficial, permite-nos observar alguns aspectos do desenho de produção executiva do projeto que merecem uma reflexão mais detalhada sobre a dinâmica das coproduções: ao olharmos para os países coprodutores da obra, podemos concluir que a parceria com o Brasil muito provavelmente se deu apenas em função da viabilidade de captação de recursos financeiros no âmbito ibero-americano, por meio do Programa IBERMEDIA. Já a parceria com a França e a Espanha provavelmente terá se dado em função de, no âmbito europeu, o projeto ter tido a oportunidade de aceder aos recursos financeiros do programa Euroimages.¹⁰⁹

Nossa afirmação se sustenta nos seguintes fatos: primeiro, que não há no roteiro do filme nenhuma referência associativa ao Brasil, à França ou à Espanha, não se encontra a presença de quaisquer elementos visuais, aspectos culturais, locações, atores, enfim, elementos narrativos que caracterizem estes países. A obra conta a história de uma mãe e de um filho que fogem do interior de Portugal para Lisboa, para evitar serem separados pelo Estado, que deseja tirar a tutela da criança

¹⁰⁸ Entrevista concedida à Maria Simões para o livro: *Novas&Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo* (2011).

¹⁰⁹ Neste *press release* apresentado pelo Conselho da Europa, apresenta-se na lista o filme *A mulher Polícia*, coprodução com os demais países europeus França e Espanha, contemplada pelo fundo em 1998. Este documento pode ser acessado através do link: <https://rm.coe.int/eurimages-supports-17-european-co-productions-57th-meeting/1680740b9d>. Acesso em 19/11/2021.

desta mãe, por julgar que ela não está apta para cuidar da criança, que vem cometendo vários pequenos delitos na cidade. Esta temática é universal e poderia ser contada desde qualquer latitude.

Imagem 11 – Fotograma do Filme *A mulher Polícia*



Fonte: Memorial do cinema português

Segundo, porque, conforme explicita em seu discurso a produtora executiva do Projeto, Maria João Sigalho, a Rosa Filmes passou a adotar como prática a busca por países que pudessem ser parceiros de coprodução, sempre levando em consideração que a parceira com estes países pudesse permitir aceder aos fundos de apoio à coprodução regionais, garantindo a viabilidade financeira de suas obras:

No caso do filme de João Pedro Rodrigues (*Morrer como um homem*), arranjei uma coprodução com a França e isso permitiu arranjar dinheiro em França por intermédio do coprodutor francês. Depois, existindo uma coprodução, foi possível pedir o apoio do Euroimages, e se fosse com um país ibero-americano podíamos ter tido o apoio do IBERMEDIA também. É importante sairmos com os filmes e eu tento arranjar um parceiro, mas às vezes não é possível, porque o filme não interessa ao país em que estamos interessados. Para cada filme e dependendo do mercado-alvo, da estratégia e das necessidades que temos para o filme (e normalmente temos mais necessidades que recursos), teríamos idealmente sempre uma coprodução com um país que nos interessasse (Maria João Sigalho em entrevista a Vanessa Sousa Dias e Jorge Jacome, 2011, p.367).

Na segunda convocatória, no ano de 1999, foi a vez do Brasil aprovar uma coprodução com a Espanha e outra com Portugal; respectivamente, os filmes *Quase*

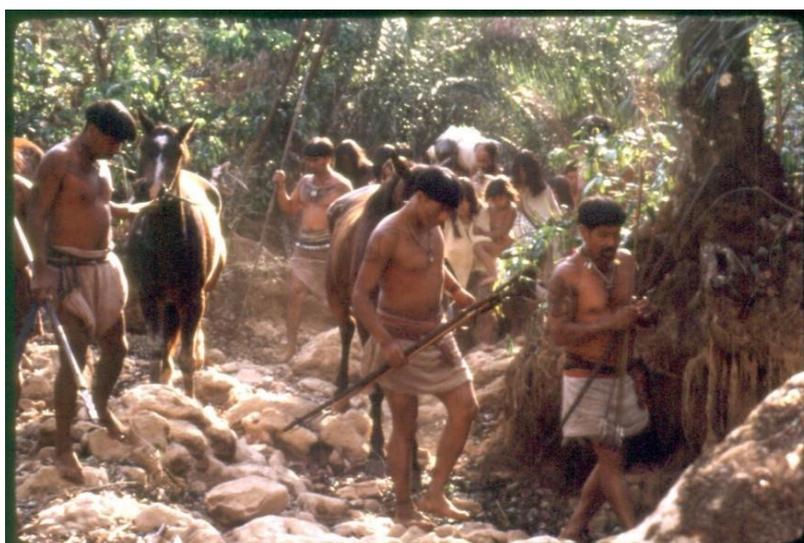
Nada (Sérgio Rezende / Morena Filmes/ 1999;1999 – data do apoio e de lançamento), e *Brava Gente Brasileira* (Lúcia Murat / Taiga Filmes / 1999-data de apoio; 2000 -data de lançamento).

Neste cenário invertido, destacamos o fato de o filme *Brava Gente Brasileira* ser uma parceria luso-brasileira entre as produtoras Taiga Filmes e Costa do Castelo. Nos anos seguintes, a Taiga Filmes aprovou junto ao IBERMEDIA filmes em parceria com produtoras chilenas (2 coproduções), uruguaia (1 coprodução), argentina (1 coprodução), francesa (1 coprodução) e uma parceria com outra produtora portuguesa, a Fado Filmes (1 coprodução). No ano de 2013, Taiga Filmes apostaria novamente na parceria com a Costa do Castelo para realizar mais dois projetos da cineasta Lúcia Murat com apoio do fundo: *Vestígios do Brasil* (Lúcia Murat / Taiga Filmes / 2013 – data do apoio; sem lançamento).¹¹⁰ Ainda conforme a realizadora, a intenção com o filme não foi criar um épico. O objetivo de contar esta história consistiu em opor duas lógicas: a da civilização indígena (selvagem), vista pelo português como incapaz de articular um pensamento, muito menos uma estratégia militar (estratégia do Cavalo de Troia) e do outro lado, a dualidade do colono branco, que diante da barbárie, pede auxílio à Coroa Portuguesa para proteger sua família indígena. Nas palavras da realizadora: “se não existe pecado do lado debaixo do Equador, não existe também retorno.”¹¹¹

¹¹⁰ Este filme aparece no site da Produtora Taiga Filmes como uma proposta de série que ainda está em desenvolvimento. A série gira em torno da história da expansão territorial brasileira no século XX, através da tomada de territórios indígenas. A redescoberta do até então desaparecido Relatório Figueiredo em 2012 reacende essa memória. Informação disponível em: <http://taigafilmes.com/site/1790-2/> Acesso em 19/11/2021.

¹¹¹ *Brava Gente Brasileira*: Texto de Lúcia Murat, s/d. Disponível em: <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/articulos/brava-gente-brasileira-texto-de-lucia-murat/> Acesso em: 19/11/2021.

Imagens 12 e 13 – Fotogramas do filme Brava Gente Brasileira



Fonte: página do filme. Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/bravagente/>. Acesso em: 24 out. 2022

O interesse pelos índios cavaleiros da Tribo Guaicuru é retomado por Lúcia Murat no filme *A Nação que não Esperou por Deus* (2013/2016). Neste documentário, que é outra coprodução luso-brasileira em parceria com a produtora portuguesa Costa do Castelo, cofinanciado pelo IBERMEDIA, a realizadora acompanha o contexto atual dos únicos descendentes vivos desta tribo, os indígenas da tribo Kadiwéu. Na sinopse descreve-se que o registro cinematográfico gira em torno da tribo indígena Kadiwéu, que vive no Mato Grosso do Sul. Entre 1999 e 2014, a luz elétrica, televisão e igrejas chegaram ao local. O objetivo da realizadora foi então registrar as mudanças na tribo

diante desses acontecimentos.

Observa-se que no primeiro filme, a coprodução luso-brasileira caracteriza-se não apenas pelo arranjo financeiro, mas também pela afinidade temática entre os dois países (numa espécie de transnacionalismo afinitivo, conforme define Mette Hjort), temática centrada na questão do passado colonial. No filme *Praça Paris* (2015 – data da convocatória, 2017 – data de estreia), outra coprodução da Taiga Filmes cofinanciada pelo IBERMEDIA, desta vez com a produtora portuguesa Fado Filmes, vemos a referência ao elemento “português” se revelar novamente na narrativa, neste caso, em um contexto atualizado: o da psicanalista portuguesa, Camila, que vai ao Brasil para desenvolver uma pesquisa sobre violência no Centro de Terapia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e atende a paciente Glória, uma ascensorista da universidade que tem uma história de violência muito difícil. Conforme argumenta Sales (2020), “em *Praça Paris* não fica tão explícito o trauma direto da colonização, mas sim o legado colonial e suas configurações atualizadas de violência e exclusão social.”

A cineasta Lúcia Murat é hoje considerada um dos nomes centrais do cinema nacional brasileiro, acumulando uma vasta produção desde 1989, quando estreou sua carreira com o filme *Que bom te ver viva* (1989). Considerada realizadora de um cinema altamente engajado, dos 12 filmes de longa-metragem que já realizou, seis tiveram participação do Programa IBERMEDIA: *Brava gente brasileira* (1999/2000); *Quase dois Irmãos* (2003/2004); *Maré, nossa história de amor* (2006/2007); *A memória que me contam* (2011/2013); *A nação que não esperou por deus* (2013/2016); *Praça Paris* (2015/2017). Como mencionamos anteriormente, foi contemplado ainda com apoio do IBERMEDIA outro projeto da realizadora, *Vestígio* (2013/sem estreia), coprodução luso-brasileira ainda não concluída.

Imagem 14 - fotograma do filme Praça Paris (Camila e Glória em atendimento)



Do lado português, na segunda convocatória de apoio à coprodução, foi aprovada apenas uma coprodução luso-brasileira com participação majoritária portuguesa em 1999, um filme do aclamado diretor Manoel de Oliveira, *Palavra e Utopia* (Madragoa Filmes /1999-data de apoio; 2000- lançamento). Também neste caso, o tema do filme refere-se ao passado colonial luso-brasileiro e o ator principal, o brasileiro Lima Duarte, interpreta o Padre António Vieira, por si só, uma figura “transnacional luso-brasileira”.

Esta coprodução também pode ser caracterizada na tipologia de transnacionalismo afinitivo, pois remete ao passado histórico comum entre Brasil e Portugal ou ainda, enquadrado na categoria de redes transnacionais de trabalho, uma

vez que há a participação de atores e técnicos brasileiros e portugueses na obra. Sobre as marcas transnacionais na obra, William Pianco dos Santos (2018) faz um comentário interessante na sua tese de doutorado sobre um elemento extra fílmico que explicita este caráter transnacional da narrativa:

A presença física de Manoel de Oliveira no ato de encerramento de *Palavra e Utopia* induz à pertinência da dialética passado-presente como matéria de reflexão, traz à tona a simbologia pretérita – a importância da palavra de Vieira para a história e a cultura do país – como necessidade de evocação para o contemporâneo em análise crítica. Diante disso, infere-se sobre a relação entre a geopolítica transnacional – os malefícios do passado como nação exploradora – e o âmbito da geopolítica global – o desejo da comunhão harmoniosa entre os povos na nova ordem mundial.

Em relação às participações minoritárias, em 1999, Brasil e Portugal tiveram participação como coprodutor minoritário em duas propostas apresentadas pela Espanha, o filme *La virgen de la lujura* (1999-data de apoio/ 2002- lançamento), de Arturo Ripstein, parceria com Portugal; e *El lugar donde estuvo el paraíso* (1999- apoio /2001-lançamento), de Gerardo Herrero, parceria com uma produtora brasileira.

No ano de 2000, ocorreu apenas uma parceria luso-brasileira, no caso, para a produção do filme *A Selva* (Leonel Vieira, Costa do Castelo -PT /Skylight – BR; 2000 – convocatória /2002 – lançamento). Leonel Vieira já teve outros dois projetos em coprodução com o Brasil realizados com o apoio do IBERMEDIA ao longo destes 23 anos: *A arte de roubar* (Fado Filmes e Stopleveline (PT)/CCFBR Produções (BR); 2005/2008) e *alguém como eu* (Stopleveline (PT)/Gullane Entretenimento (BR); 2012/2017).

A Selva se passa no ano de 1912 e conta a história de um jovem monárquico português refugiado no Brasil; Alberto trabalha em plena selva amazônica, ao lado de outros seringueiros, extraíndo a borracha. Podemos afirmar que este filme possui todos os elementos da “típica coprodução”; com a presença de atores e atrizes brasileiros e portugueses no elenco, ambientação no Brasil, equipe técnica dos dois países. O orçamento de produção da obra foi um dos mais altos do cinema português recente, girando em torno de 4 milhões de euros, que foram gastos para uma rodagem de 10 semanas na região amazônica. No continente europeu, o filme estreou apenas em Portugal e Espanha, garantindo uma arrecadação de 79.112€. No Brasil, o filme

estreou em 2003.¹¹²

Ao longo dos primeiros dez anos da convocatória de coprodução do IBERMEDIA (1998-2008), Brasil e Portugal coproduziram juntos 28 filmes, 17 coproduções com participação maioritária portuguesa e 11 coproduções com participação maioritária brasileira. Dentre estes filmes está a coprodução luso-brasileira *Call Girl* (2007), uma parceria maioritária portuguesa, realizada por António-Pedro Vasconcelos. Este foi o segundo filme mais visto nas salas de cinema de Portugal em 2007, oitavo lugar no ranking dos quarenta filmes mais vistos no país entre 2004-2020, com um público de 232.581 pessoas, segundo dados do ICA. Curiosamente, o filme não estreou no Brasil.

Do lado brasileiro, dos 11 filmes acima mencionados, apenas três trazem no roteiro alguma alusão ao universo português. Estes filmes são: *Brava Gente Brasileira* (Lúcia Murat/1999-2000); *diário de um Novo Mundo* (Paulo Nascimento/2003-2005) e *A Primeira Missa* (Ana Carolina/ 2007-2013). Neste último, a trama gira em torno de um grupo de cineastas que tenta reconstruir um marco da história do Brasil: a encenação da primeira missa após a chegada dos portugueses. O filme consiste, em realidade, em uma crítica sobre as dificuldades de se fazer cinema no país, com intervenções dos poderes público e econômico na realização do filme dentro dele.

Cada um dos 11 filmes foi feito por uma produtora brasileira diferente em parceria com repetidas produtoras portuguesas, as principais parcerias foram feitas com: a Costa do Castelo (2 filmes) e Fado Filmes (3 filmes). Todos os filmes participaram de festivais brasileiros e latino-americanos, e três deles foram premiados em diferentes edições do Festival de Brasília: *Brava Gente Brasileira*, *O veneno da madrugada* (Ruy Guerra, 2003/2004), *Falsa Loira* (Carlos Reichenbach, 2005/2008). Dois receberam prêmio APCA: *Falsa Loira* e *A festa da menina morta* (Matheus Nachtergaele, 2006/2008). Por fim, destes 11 filmes, na plataforma do Observatório

¹¹² Conforme Carla Simões (2016), Leonel Vieira faz parte do grupo de realizadores portugueses do “cinema comercial” que se formou curiosamente em torno duma facção dissidente do Cinema Novo Português e do grupo fundador do Centro Português de Cinema. Este grupo, que também inclui os realizadores António Pedro Vasconcelos, José Fonseca e Costa e Joaquim Leitão, fundou em 1996 a Associação ARCA – Associação de Realizadores de Cinema e Audiovisual. Este grupo, aliado a produtores como Antonio da Cunha Telles, Paulo Trancoso e Tino Navarro persegue o sonho de um cinema reconciliado com o grande público.

Lumière, apenas quatro deles estão registrados, demonstrando que somente estes tiveram circulação documentada na Europa, apenas entre Portugal e Espanha e não atingiram mais de 2000 de público.

Em relação aos 17 filmes luso-brasileiros de coprodução maioritária portuguesa realizados entre 1998 e 2008 com o apoio do IBERMEDIA, primeiramente podemos afirmar que estes foram realizados por poucas produtoras, que se repetiram ao longo destes anos na apresentação de projetos, ao contrário do Brasil, onde a participação foi mais “pulverizada”. As produtoras que apresentaram mais de um projeto neste período foram: Madragoa Filmes (2), Clap Filmes (3), Fado Filmes (2) e Filmes de Fundo (2). As demais produtoras: Rosa Filmes, Stopline Filmes, Filmes do Tejo II, MGN Filmes e David&Golias, apresentaram 01 projeto cada.

Seis destes 17 filmes contaram com algum tipo de participação brasileira no roteiro, locação, atores ou outros elementos que fizeram referência ao Brasil. Dentre estes filmes estão os exemplos de dois filmes realizados por diretores africanos (moçambicano e angolano, respectivamente), que apresentaram projeto através de produtoras portuguesas. Por fim, nem todos estes 17 filmes garantiram circulação no circuito de exibição brasileiro e os que conseguiram, não obtiveram público expressivo. Todos os 17 filmes circularam por festivais e o filme *Um Amor de Perdição* (Mário Barroso, 2007/2008), foi candidato o óscar de melhor filme estrangeiro. A evolução das participações maioritárias e minoritárias portuguesa e brasileira em coproduções apoiadas pelo IBERMEDIA, ao longo dos 23 anos de existência das convocatórias de apoio à coprodução, podem ser observadas nos gráficos a seguir:

Gráfico 5- Participação dos filmes portugueses (coprodução majoritária/minoritária) por ano de apoio (1998-2021)

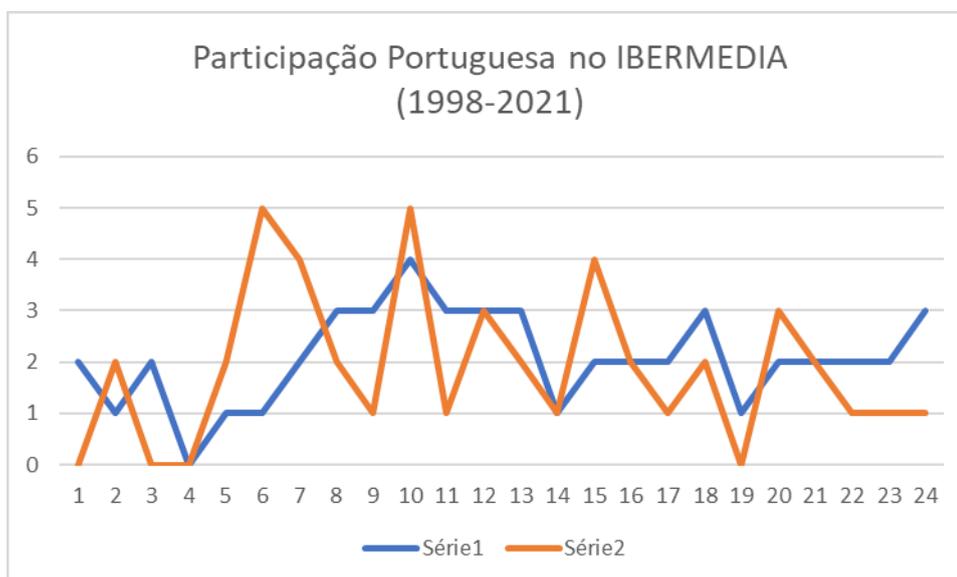
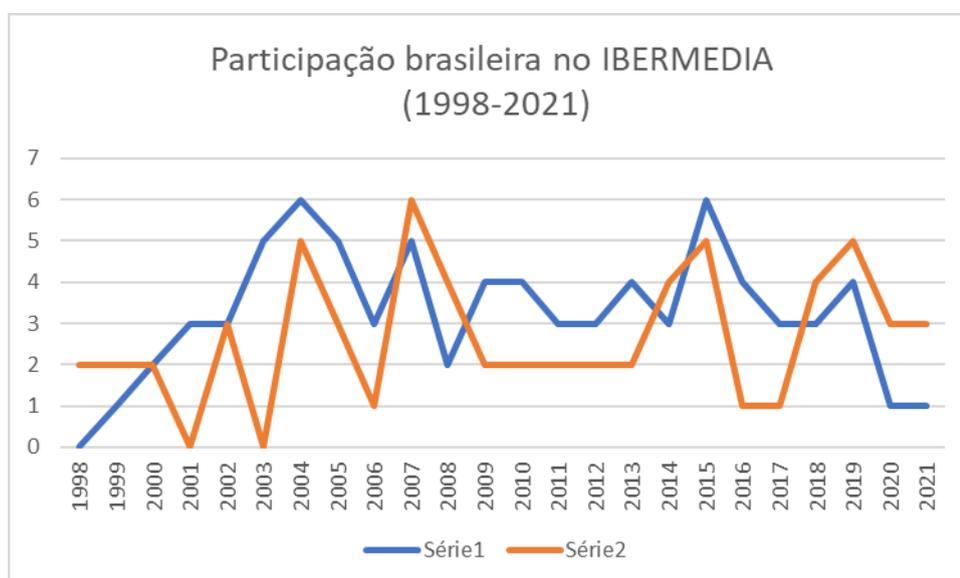


Gráfico 6 – Participação dos filmes brasileiros (coprodução majoritária e minoritária) por ano de apoio (1998-2021)



Fonte: A autora, 2022. (série 1 – majoritárias /série 2 – minoritárias)

Pela leitura dos gráficos, podemos observar que a participação brasileira em coproduções majoritárias esteve em um crescente até o ano de 2004. No ano seguinte esta participação decaiu, voltando a subir em 2006 e baixando novamente em 2008. Este é o movimento que descreve os primeiros 10 anos de participação

brasileira como proponente de projetos (majoritário) no Programa.

Nos 10 anos seguintes, o Brasil manteve uma média de 3 filmes de coprodução majoritária aprovadas pelo Programa anualmente (a cada 3 filmes, um é parceria com Portugal), esta média decresce nos últimos dois anos (2020, 2021), quando, devido à crise mundial, a pandemia, e principalmente, em função da postura adotada pelo atual governo brasileiro em relação ao setor cultural, diminuiu-se o repasse de recursos financeiros para o fundo de apoio do IBERMEDIA.¹¹³

Sobre este último fator, Bezerra (2020), apontou em seu relatório de pesquisa de pós doutorado na Universidade do Porto, que os produtores portugueses, quando questionados sobre as dificuldades para realizar coproduções com o Brasil na atualidade, destacaram que os principais problemas enfrentados seriam “a burocracia; falhas de comunicação, “falta de transparência nos processos”; “os diretores brasileiros não são admitidos a concurso”; e “a extinção, no Brasil, de políticas do fomento do sector por parte do atual Governo Brasileiro (2020, p.61).

O gráfico das participações brasileiras evidencia ainda que os números de participação minoritária do país no Programa são diretamente proporcionais aos números de participação majoritária portuguesa, demonstrando a intensa parceria entre os dois países. Ao longo dos últimos 23 anos, Portugal coproduziu 36 filmes em parceria com o Brasil, com apoio o IBERMEDIA. Mais abaixo, detalharemos as participações portuguesas e brasileiras com os demais países membros do fundo.

Da leitura do gráfico da participação majoritária portuguesa e minoritária portuguesa podemos perceber que o valor médio de projetos apoiados do país ao longo dos anos ronda a faixa de 2 por ano. Entre os anos 2004 e 2010, houve um aumento e uma estabilidade destas participações, que decaíram em 2011, mas voltaram a subir e se mantiveram estáveis a partir de 2012, com uma queda apenas no ano de 2016, em relação aos projetos de coprodução com participação

¹¹³ Conforme denúncia a matéria do Portal Tela Viva, na convocatória de 2019 do IBERMEDIA, nove empresas brasileiras tiveram projetos selecionados como produtoras majoritárias, sendo quatro para produção, quatro para desenvolvimento e uma para formação. No início de 2020, as produtoras foram informadas pelo Programa Ibermedia e pela Ancine que a agência brasileira ainda não havia cumprido com o repasse de aporte financeiro devido ao Programa relativo ao exercício de 2019, e por isso a contratação dos projetos estava impedida. Reportagem disponível em:

<https://telaviva.com.br/30/11/2020/entidades-do-audiovisual-apelam-pela-permanencia-do-brasil-no-programa-ibermedia/> Acesso em 19/08/2022.

majoritária. Ao contrário do Brasil, nos últimos 2 anos, Portugal manteve a sua média de 2 projetos selecionados ao ano, inclusive, houve uma leve subida do número de projetos selecionados em 2021.

O total de coproduções brasileiras (maioritárias) apoiados pelo IBERMEDIA até 2021 foi de 73, enquanto de Portugal foi 43. Os gráficos acima demonstraram a evolução do número de projetos aprovados por ano, enquanto as tabelas abaixo revelam todas as parcerias realizadas com os demais países membros do Programa, sejam elas como coprodutor majoritário ou minoritário.

Tabela 13 - Coproduções majoritárias brasileiras com outros países no IBERMEDIA (coproduções bilaterais e multilaterais)¹¹⁴

Brasil Majoritário (1998-2021)	
País	Qtd Filme
Argentina	18
Chile	15
Colômbia	3
Costa Rica	1
Espanha	6
Itália	2
México	6
Portugal	25
Uruguai	7

Fonte: A autora, 2022..

Tabela 14 - Coproduções minoritárias brasileiras com outros países no IBERMEDIA (coproduções bilaterais e multilaterais)

Brasil Minoritário (1998-2021)	
País	Qtd Filme
Argentina	16
Bolívia	1

¹¹⁴ Esta tabela contabiliza a participação dos países em coproduções multilaterais e bilaterais e suprime os dados de outros participantes destas coproduções que não fazem parte do Programa IBERMEDIA. A tabela contabiliza apenas os países membros do Programa que foram considerados por este como coprodutores minoritários na apresentação da proposta de solicitação de apoio à coprodução. Em outras bases de dados podem aparecer outros parceiros de coprodução minoritária, no caso das coproduções multilaterais.

Chile	6
Colômbia	2
Costa Rica	2
Equador	2
Espanha	4
Itália	4
México	7
Panamá	4
Peru	2
Portugal	36
Uruguai	10
Venezuela	3

Fonte: A autora, 2022.

Tabela 15 - Coproduções majoritárias portuguesas com outros países no IBERMEDIA (coproduções bilaterais e multilaterais)

Portugal Majoritário (1998-2021)	
País	Qtd Filme
Argentina	3
Brasil	35
Espanha	16
México	2
Uruguai	1

Fonte: A autora, 2022.

Tabela 16- Coproduções minoritárias portuguesas com outros países no IBERMEDIA (coproduções bilaterais e multilaterais)

Portugal Minoritário (1998-2021)	
País	Qtd Filme
Brasil	26
Chile	1

Espanha	21
Peru	1
Uruguai	1

Fonte: A autora, 2022.

Da observação da tabela sobre as participações minoritárias brasileiras, percebe-se que a exceção de Portugal, o país com quem o Brasil realizou mais parcerias foi a Argentina. O país também realizou parcerias com outros países fronteiriços, como Paraguai e Uruguai. Nestes casos, a proximidade geográfica, a existência de acordos de coprodução entre estes países, as ações do Mercosul Audiovisual, os intercâmbios promovidos pelos festivais, dentre outros, constituem-se como os catalizador das parcerias entre as produtoras.

Em relação às coproduções maioritárias portuguesas apoiadas pelo fundo IBERMEDIA, quatro dessas incluem um terceiro país coprodutor de língua portuguesa: *O comboio de sal e açúcar* (de Licínio de Azevedo/ UKBAR filmes/ 2014-convocatória; 2016 – data de estreia), é uma coprodução multilateral entre Portugal, Brasil e Moçambique, com apoio do IBERMEDIA pela parceria Portugal/Brasil; o filme *Avó dezanove e o segredo soviético* (de João Ribeiro / Fado Filmes / 2016 – convocatória; 2019 – estreia) é uma coprodução Portugal/Espanha/Moçambique, com parceria entre Portugal e Espanha para apoio do fundo; *O último voo do flamingo* (de João Ribeiro /Fado Filmes / 2008 – convocatória; 2010 – estreia) é uma coprodução multilateral entre Portugal, Brasil, Moçambique, Espanha, França e Itália (apresentado para o IBERMEDIA como parceria luso-brasileira) e; *O Grande Kilapy* (de Zezé Gamboa / David&Golias /2008- convocatória; 2012 – lançamento) é uma parceria Portugal/Brasil/Angola, apresentado no Programa como uma parceria luso-brasileira. Zezé Gamboa é um cineasta angolano, João Ribeiro, realizador moçambicano e Licínio de Azevedo, um brasileiro que está radicado em Moçambique desde 1975. Os filmes apresentam temáticas relacionadas ao universo de pertencimento destes três realizadores, não são, portanto, temáticas ibero-americanas. Nos casos acima, podemos afirmar que a existência dos acordos de coprodução entre Portugal e suas ex-colônias africanas (Moçambique, Angola) facilitam o ambiente normativo para a proposição das parcerias entre estes países. A existência de um edital específico do ICA de apoio às coproduções minoritárias com os países de língua portuguesa,

excetuando o Brasil, também se constitui em um facilitador para que estes projetos sejam aceites pelo IBERMEDIA. Isto porque, sendo o apoio condicionado a apenas 50% do orçamento das coproduções, o fato destes filmes poderem captar os outros 50% através deste outro fundo de apoio é uma garantia para a avaliação do projeto pelo IBERMEDIA.

Dos três projetos portugueses em parceria com a Argentina, um também tem envolvimento do Brasil, tratando-se, portanto, de uma coprodução multilateral que envolve as produtoras LX Filmes - Companhia de Produção Audiovisual (PT), Habitación 1520 Producciones (AR) e Griffa (BR). O filme é do realizador José Barahona, chama-se *Buenos Aires, Hora Zero* (2004) e narra uma busca por um homem que seria descendente dos fundadores portugueses da Colônia do Sacramento, no Uruguai. A procura deste homem leva o realizador até à grande metrópole Buenos Aires, que revela suas cicatrizes, memórias e personagens.

Embora este filme não faça referência ao Brasil, José Barahona é um realizador que transita entre Brasil e Portugal há diversos anos, construindo boa parte de sua filmografia sobre temáticas que envolvem os dois países. Junto com sua companheira, a brasileira Carolina Dias, o realizador comanda uma produtora de filmes no Brasil, denominada Refinaria Filmes. Barahona tem três filmes cofinanciados pelo Programa IBERMEDIA; além do acima já citado: *Milho* (Filmes do Tejo II (PT)/MPC (BR); 2007 – convocatória; 2009 – lançamento) e o *Manuscrito Perdido* (David&Golias (PT) / Refinaria Filmes (BR); 2009 – convocatória; 2010 – lançamento).

A segunda coprodução Portugal-Argentina e uma das coproduções Portugal-México foi realizada pela produtora portuguesa Ukbar Filmes, em parceria com produtoras destes países. Conforme já apresentamos em trabalhos anteriores,¹¹⁵ no início de suas atividades, a produtora Ukbar Filmes, fundada pela portuguesa Pandora da Cunha Telles e pelo argentino Pablo Airola, voltou-se para o mercado latino-americano, estabelecendo parcerias quer para coprodução quer para distribuição de suas obras cinematográficas.

A outra coprodução portuguesa envolvendo o México também tem participação do Brasil. Há ainda um terceiro caso que não listamos no nosso inventário, mas que se trata de uma coprodução Argentina-Brasil-Portugal, realizada pela produtora Refinaria Filmes (como já referimos, cujo um dos sócios é o realizador José

¹¹⁵ Coproduções no contexto ibero-americano: o caso da produtora Ukbar. SOCINE, 2015.

Barahona).

Contando com o realizador José Barahona, dez realizadores coproduziram mais de um filme de produção maioritária portuguesa no IBERMEDIA: António Ferreira (2), Francisco Manso (2), João Nuno Pinto (2), João Ribeiro (2), Leonel Vieira (3), Luís Filipe Rocha (3), Luís Galvão Telles (3), José Barahona (3), Manoel de Oliveira (2), Margarida Leitão (2). Ao todo, 38 realizadores portugueses já tiveram seus filmes coproduzidos com apoio do IBERMEDIA.¹¹⁶

Do lado brasileiro, 72 realizadores tiveram projetos apoiados pelo IBERMEDIA. Neste elenco incluem-se tanto novos nomes do cinema nacional, como cineastas consagrados, como é o caso de Lúcia Murat, que já citamos. Somente oito cineasta tiveram mais de uma obra apoiada pelo IBERMEDIA, estes são: Gabriel Mascaro (2), Jorge Durán (2), José Jofilly (3), Júlia Murat (2), Lúcia Murat (7), Luiz Alberto Pereira (2), Marcelo Gomes (2), Marcelo Santiago (2).

Relativamente às produtoras, do lado português 26 produtoras apresentam projetos de coprodução maioritárias ao longo desses 23 anos de Programa IBERMEDIA. Do lado brasileiro, são 59 as produtoras que aprovaram projetos de coprodução maioritária. Observa-se que no caso português, observa-se que são muitas as produtoras que aprovaram mais de 2 ou 3 projetos, as que mais têm aplicado ao fundo de apoio são: CLAP Produções (4 projetos); David&Golias (2 projetos); Fado Filmes (10 projetos); Filmes de Fundo (2); Filmes do Tejo (3); Madragoa Produções (4 projetos); Stopline (2); Take 2000 (2); Ukbar (3 projetos).

Ukbar Filmes, outras produtoras portuguesas que se destacaram em nosso inventário das coproduções luso-brasileiras apoiadas pelo IBERMEDIA, em função da recorrência com que aparecem na lista dos projetos portugueses apoiados são: Madragoa Produção de Filmes, Costa do Castelo, Fado Filmes, Clap Produção de Filmes, FF – Filmes de Fundo, David&Golias, Filmes do Tejo, Take 2000, Leopardo Filmes, Persona Non Grata Filmes, Terratreme, Stopline Filmes, O Som e Fúria-Produção Audiovisual, Costa do Castelo. Há uma recorrência nas parcerias de algumas dessas produtoras com outras brasileiras, como é o caso da produtora Stopline Filmes com a produtora brasileira Gullane Entretenimento e da Madragoa Filmes e Clap Filmes com a Plateau Cinematográfica (BR).

¹¹⁶ A lista de todos os realizadores de coproduções maioritárias portuguesas no IBERMEDIA está disponível nos anexos.

Do lado brasileiro, as produtoras que se destacam, são: a Plateau Cinematográfica, Gullane Entretenimento, Taiga Filmes, Coevos Filmes, M. Schmiedt Produções LTDA., Lagoa Cultural e Esportiva Ltda., Dezenove Som e Imagens Produções LTDA., Bananeira Filmes, Panda Filmes, Lap Filme, Urca Filmes, El Desierto Filmes, Bossa Nova Filmes, Okna Produções Culturais, Bucanero Filmes, REC Produtores Associados, Grafo Audiovisual.

A produtora portuguesa que mais parcerias estabeleceu com o Brasil foi a Fado Filmes (cinco filmes), seguida pelas produtoras Lap Filmes e a Costa do Castelo, ambas com duas coproduções cada. No entanto, uma análise mais atenta sobre os dados, realizada posteriormente, permitiu-me concluir que este número é diferente, uma vez que a própria Fado Filmes aparece outras vezes na base de dados, porém, como nomes diferentes. No lado brasileiro, ocorre o mesmo a produtora brasileira Plateau Marketing E Produções Culturais Ltda aparece como a mais repetida entre as produtoras que mais projetos realizaram com Portugal no âmbito do Programa, porém, este dado não está correto, uma vez que outras produtoras aparecem mais de uma vez no banco de dados com nome e razão social diferentes.

CONCLUSÃO

Relações de Investimento e Retorno? Promoção de um espaço audiovisual luso-brasileiro dentro do Programa IBERMEDIA?

O presente trabalho explorou as dinâmicas das coproduções cinematográficas luso-brasileiras no contexto do Programa IBERMEDIA, destacando suas contribuições para a formação de um espaço audiovisual transnacional em língua portuguesa. Ao longo da pesquisa, foi possível observar como as relações cinematográficas entre Brasil e Portugal, historicamente marcadas por iniciativas pontuais e esforços isolados, evoluíram para um modelo mais estruturado e institucionalizado, especialmente a partir dos anos 1980.

Desde os primórdios do cinema, as trocas culturais entre os dois países refletiram tanto afinidades históricas quanto desigualdades econômicas e estruturais. Iniciativas como o Acordo de Coprodução Cinematográfica Luso-Brasileiro e, posteriormente, a adesão ao Programa IBERMEDIA, criaram um ambiente mais favorável à colaboração audiovisual. Contudo, os avanços iniciais foram limitados por questões políticas e econômicas que dificultaram a operacionalização dessas parcerias, especialmente na década de 1990.

Com o surgimento do Programa IBERMEDIA, uma nova etapa foi inaugurada nas relações cinematográficas luso-brasileiras. Esse programa não apenas impulsionou a produção conjunta de filmes, mas também promoveu a criação de uma plataforma transnacional que valorizou narrativas locais e regionais. Nos últimos 23 anos, as coproduções luso-brasileiras aumentaram significativamente em volume e impacto, beneficiando tanto cineastas iniciantes quanto experientes, além de fortalecer a presença de obras em língua portuguesa em mercados internacionais.

A análise realizada revelou que as coproduções apoiadas pelo Programa IBERMEDIA são caracterizadas por uma lógica de investimento e retorno que varia entre os dois países. Do lado português, o investimento em projetos com o Brasil busca ampliar a circulação das obras no mercado latino-americano e acessar os fundos de apoio do governo brasileiro. Já do lado brasileiro, a parceria com Portugal representa uma oportunidade estratégica para acessar fundos europeus e entrar no

mercado de distribuição do continente. Essa relação de complementaridade econômica e cultural reforça a relevância do Programa IBERMEDIA como um mecanismo central para a expansão do cinema em língua portuguesa.

No entanto, o estudo também destacou desafios persistentes. A distribuição e a exibição das obras continuam sendo pontos críticos, com muitas produções restritas a mercados locais ou a circuitos especializados. Além disso, as regras específicas das convocatórias do Programa IBERMEDIA, como a exigência de participação técnica de ambos os países, podem limitar a diversidade de projetos e condicionar a escolha de temáticas que se alinhem às prioridades do programa.

Apesar dessas limitações, as coproduções luso-brasileiras representam um campo fértil para a experimentação e a inovação no cinema transnacional. Ao promover narrativas que refletem a riqueza cultural de ambos os países, essas parcerias têm o potencial de contribuir para um diálogo mais amplo sobre identidade, memória e pertencimento no mundo contemporâneo.

Outro aspecto relevante abordado foi a necessidade de políticas públicas mais robustas que complementem os esforços do Programa IBERMEDIA. O fortalecimento das políticas culturais, o investimento em formação profissional e a criação de estratégias eficazes de distribuição são fundamentais para maximizar o impacto das coproduções. Além disso, a ascensão das plataformas de streaming e do modelo de vídeo sob demanda (VOD) apresenta novas oportunidades e desafios para o futuro do audiovisual luso-brasileiro.

Por fim, esta tese reafirma a importância de compreender as coproduções luso-brasileiras como um campo estratégico para o cinema em língua portuguesa. A consolidação de um espaço audiovisual luso-brasileiro não é apenas uma questão de viabilidade econômica, mas também de valorização cultural e simbólica. O futuro desse campo dependerá da capacidade de superar barreiras existentes e de construir políticas e práticas que promovam uma integração verdadeiramente transnacional, onde as vozes de todas as partes sejam igualmente valorizadas.

Este trabalho, desenvolvido ao longo de quase oito anos de pesquisa, reflete não apenas o esforço acadêmico de compreender as dinâmicas do cinema transnacional, mas também uma vivência pessoal que transcendeu fronteiras. O percurso investigativo tornou-se, ele próprio, uma experiência transnacional, enriquecida pelas perspectivas brasileira e portuguesa.

A pesquisa aqui apresentada está longe de esgotar o tema. Pelo contrário, abre

caminhos para novas investigações, especialmente no contexto das mudanças tecnológicas e das novas formas de consumo audiovisual. A ascensão dos modelos de produção e distribuição em streaming, já contemplada nas últimas convocatórias do Programa IBERMEDIA, é uma área promissora para estudos futuros. Navegar por essas novas águas será essencial para compreender os próximos capítulos dessa história transnacional.

Assim, este trabalho busca não apenas lançar luz sobre as coproduções luso-brasileiras, mas também estimular reflexões mais amplas sobre o papel do cinema em língua portuguesa no cenário global, contribuindo para a consolidação de um espaço audiovisual que valorize a diversidade e a riqueza cultural dos países lusófonos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Daniel Ribas de. *"Retratos de família: a identidade nacional e a violência em João Canijo"*. 2014. 360f. Tese (Doutorado em Estudos Culturais) - Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2014.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. *Cinema: desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- ALVAREZ, V. Iván. Mudar de perspectiva: a dimensão transnacional do cinema português contemporâneo. *ANIKI: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. Dossier 'O que é o Cinema Português?', Lisboa, v. 3 ,n. 1, p. 101-120. 2016.
- AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977- 1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.
- ANAIS MERCADO COMUM DE CINEMA – *Uma Proposta Brasileira aos Países de Expressão Portuguesa e Espanhola*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1977.
- ANCINE - Agência Nacional do Cinema: Disponível em: www.ancine.gov.br
- ANDREW, Dudley. Além e abaixo do mapa mundial. *In: DENNISON, Stephanie (org.). As novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2013. (Série de Estudos Socine).
- ANDREW, Dudley. An atlas of world cinema. *In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (org.). Remapping world cinema: Identity, culture and politics in film*. Londres; Nova York: Wallflower. 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BERRY, Chris. What is transnational cinema? Thinking from the chinese situation. *Transnational Cinemas*, v. 1, n. 2,p. 111-127, 2010. doi: 10.1386/trac.1.2.111_1. Disponível em: <https://sites.ualberta.ca/~vruetalo/Sarli-Bo%20Research/55556856.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- BEZERRA, Claudio Roberto de Araujo. Estudo comparado das políticas públicas federais para o fomento do audiovisual no brasil e em portugal. Relatório de Pós-doutorado. Porto: Universidade do Porto, 2020.
- CAACI – Conferência das Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Iberoamericanas. Disponível em: <http://www.caaci.int/>. Acesso em: 03 mar. 2018.
- CANEDO, D. P. *Todos contra Hollywood? Políticas, Redes e Fluxos do Espaço Cinematográfico do Mercosul e a Cooperação com a União Europeia*. 2013. 451 f. Tese (Doutorado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador,

2013.

CENTRO VIRTUAL CAMÕES – CULTURA PORTUGUESA. Instituto Camões. Disponível em: <http://cvc.institutocamoes.pt/cinema/factos/fac003.html>.

CINEMATECA PORTUGUESA. Os anos de Cine-Revista (1917-1924). [Folheto da exposição “Os anos de Cine-Revista (1917-1924)” patente na Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema em março/junho de 2017]. Lisboa: [s.n.], 2017

CINEMA DO BRASIL. Disponível em: <http://www.cinemadobrasil.org.br>. Acesso em: 13/03/2022.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 02 nov. 2019.

COOKE, Paul. A importância de m “S”: O LEEDS Centre for world cinemas, transnacionalismo, policentrismo e o desafio de Hollywood. In: DENNISON, Stephanie (org.). *As novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2013. (Série de Estudos Socine).

COSTA, João Bénard da. 1991. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

CRUZ, Jorge Luis; MENDONÇA, Leandro (org.). *Os cinemas dos países lusófonos*. 1. ed. Rio de Janeiro: LCV – UERJ/UFF, 2012. 56p.

CUNHA, P.; ARAUJO, N. Guimarães 2012, Capital Europeia do Cinema de Baixo Custo? *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema E Audiovisual*, v. 8, 2015. Disponível em: <http://www.socine.org.br/rebeca/dossie.asp?C%F3digo=240>. Acesso em: 13/03/2022

CUNHA, Paulo. *“Co-produções em português: breve balanço”*. In: *III Simpósio Internacional Os Cinemas dos Países Lusófonos, Rio de Janeiro, 2012*.

CUNHA, Paulo. *Para uma história das histórias do cinema português*. Aniki. Vol. 3, n.º1, p.36-45. 2016. Disponível em linha <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/231/pdf>. Acesso em 21/05/2018.

CUNHA, Paulo. *“O novo cinema português e o cinema novo brasileiro: o caso Glauber”*. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 6 2, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22475/rebeca.v6n2.470>. Acesso em 23/08/2020.

CUNHA, Paulo. *Coproduzir em português: da Política e da Prática*. In *World cinema: As novas cartografias do cinema mundial*, ed. Stephanie Dennison, 0 - 0. ISBN: 978- 85-308-1060-3. Campinas: Papyrus Editora: 2013.

CUNHA, Paulo. “A censura e o Novo Cinema Português”, in *Outros Combates pela História*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010. p. 537-551.

CUNHA, Paulo; RIBAS, Daniel. Quebrando Tabus: Para uma Análise dos Modos de Produção no Cinema Português Contemporâneo. *In: Ofícios del cine: manual para prácticas cinematográficas*. Madrid: ICONO14 Asociación científica de Comunicación y Nuevas/CITCEM, 2017. p. 453-490.

CUNHA, Paulo; Sales, Michelle. *Cinema português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

DOMINGUEZ, José Manuel M. *Diversidad audiovisual e integración cultural: analizando el programa IBERMEDIA*. Revista Nueva Época, n. 9, p. 95-118, enero/jun. 2008. ISSN 0188-252x).

DUROVICOVÁ, Nataša e Kathleen Newman (ed.). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2009.

ELSAESSER Thomas. Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital. *Fonseca, Journal of Communication* [Internet]. Dic 2015.

ELSAESSER, T. *et al. Film Theory: An Introduction through the Senses*. 2nd ed. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2015. <https://doi.org/10.4324/9781315740768>

ELSAESSER, Thomas. *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry. What is transnational cinema? *In: EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry (ed.). Transnational cinema, the film reader*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2006. p. 1-12.

FALICOV, Tamara L. Programa IBERMEDIA: ¿Cine Transnacional Ibero- Americano o Relaciones Públicas para España? *Revista Reflexiones* 91 (1): 299-312, ISSN: 1021-1209 / 2012.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Em favor do cinema indisciplinar: o caso português. *Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 1, n. 2, p. 40, 2016.

FILME CULTURA: Edição Fac-similar 1-48. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA, 2010. v. I-V.

GATTI, J. Lusofonia no cinema brasileiro: notas sobre a presença de línguas no cinema. *In: SOCINE (org.). Estudos de Cinema: SOCINE II e III*. São Paulo: Annablume, 2000.

GETINO, Otávio. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria produção e mercados. *In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema no mundo –*

indústria política e mercado. Vol II. São Paulo: Escrituras e Iniciativa Cultural, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, R. (2007). A recepção da crítica ao cinema brasileiro exibido em Portugal: 1960-1999. Hamburger, E., Souza, G., Mendonça, L., Tunico, A. (org.). Estudos de Cinema – SOCINE, IX, São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine, 2007.

GOMES, Regina. *A recepção histórica: textos sobre o Cinema Novo brasileiro em Portugal*. Matrizes, 8(1), 191-202. 2014.

GONÇALVES, Williams da Silva. *As relações Brasil-Portugal durante o governo Juscelino Kubitschek*. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/12-encontro-anual-da-anpocs/gt-13/gt19-9/6574-williamsgoncalves-relacoes/file>. Acesso em: 16 jul. 2022.

GONZALES, L. Os 20 anos do Programa Ibermedia: consolidação e novas dinâmicas de cooperação para o cinema ibero-americano. *Revista Epetic*, v. 22, n. 3, set./dez. 2020.

GRAÇA, André Rui. O cinema português como "cinema nacional". *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 2016, 3.1: 84-100.

GUIMARÃES, 2006. Disponível em: <http://snh2013.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Lucia%20Maria%20Paschoal%20Guimaraes.pdf>. Acesso em 21/05/2018.

HIGBEE, Will; LIM, Song Hwee. "Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies", *Transnational Cinemas* 1 (1): 7-21. 2010.

HIGSON, Andrew. "The Limiting Imagination of National Cinema". *Em Transnational Cinema, the Film Reader*, ed. Elizabeth Ezra e Terry Rowden, 15-25. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2006.

HJORT, Mette. "On the Plurality of Cinematic Transnationalism". *Em World Cinemas, Transnational Perspectives*. Natasa Durovicova e Kathleen Newman (editores). 12-33. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009.

IBERMEDIA. Disponível em: <http://www.programaibermedia.com>

ICA - Instituto do Cinema e Audiovisual Português. Disponível em: <https://www.ica-ip.pt/>

LEFERE, Robin; LIE, Nadia (ed.). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*, Leiden/Boston: Brill Rodopi, 2016. 220 p.

LU, Sheldon Hsiao-peng (ed.). *Transnational Chinese cinemas: identity, nationhood, gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Papyrus Editora, 2008.

MARKS, Laura. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham; London: Duke University Press, 2000.

MATOS-CRUZ, José (org.). *J. Leitão de Barros*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1982.

MEDEIROS, Rosângela F. de. A transculturação como estética dos Cinemas Latinoamericanos. *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 6, 2012. ISSN 1852- 9550. Disponível em: www.asaeca.org/imagofagia. Acesso em 09/04/2019.

MENDES, João Maria (coord.). *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Lisboa: Gradiva, 2013. 578 p.

MENDONÇA, L. (2012). «Mercado e Cinema Periférico em Portugal». Machado Jr., R., Soares, R., Araújo, L. (org.). VII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE, São Paulo: SOCINE, 2012.

MINC- Ministério da Cultura: Disponível em: www.cultura.gov.br

MOGUILLANSKY, M. *Ibermedia, crisis y después. Acerca de las transformaciones recientes de la coproducción iberoamericana*. Archivos de la Filmoteca, (76), 21-34, 2019.

MOGUILLANSKY, M. Y GONZÁLEZ, L. *Coproducciones latinoamericanas: avances hacia la construcción de un espacio cinematográfico regional. Contemporanea*. Revista de Comunicação e Cultura. Vol. 17, nº3. Salvador- -Ba. Brasil, 2019. MRE - Ministério das Relações Exteriores: Disponível em: www.mre.gov.br

NAFICY, Hamid. *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princenton: Princeton University Press, 2001.

NAGIB, Lúcia. *Towards a positive definition of world cinema. Remapping world cinema: Identity, culture and politics in film*. Londres: Wallflower Press, 2006. p. 30-37.

NESTINGEN, Andrew K; Trevor G. Elkington (ed.). *Transnacional Cinema in a Global North*. Nordic Cinema in Transition. Detroit: Wayne State University Press, 2005.

NUNES, Diego; TRIGO, Jorge. *Cá e lá: o intercâmbio cinematográfico entre Brasil e Portugal*. São Paulo: Matarazzo, 2015.

OBS: OBSERVATÓRIO DO AUDIOVISUAL EUROPEU. Disponível em: https://search.coe.int/observatory/Pages/result_details.aspx?ObjectId=090000168090369b. Acesso em: 20/03/2018.

OBSERVATÓRIO LUMIERE. Disponível em: <https://lumiere.obs.coe.int/>. Acesso em: 20/03/2018.

OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca>. Acesso em: 17/03/2018.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1997.

PENAFRIA, Manuela. 1896-1909: Os primeiros anos de cinema em Portugal. In: CUNHA, Paulo; Sales, Michelle. *Cinema português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O cinema Português de Salazar. In: CUNHA, Paulo; SALES, Michelle. *Cinema português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. p. 93-137.

PIÇARRA, Maria do Carmo. *Azuis ultramarinos: propaganda colonial nas actualidades filmadas do Estado Novo e censura a três filmes de autor*. 2013. Tese de Doutorado. Universidade nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

PINA, Luís de. *História do Cinema Português*. Lisboa: Publicações Europa- América, 1986.

PRESENÇA PORTUGUESA NO CINEMA BRASILEIRO. São Paulo: Prefeitura de São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: Centro Cultural São Paulo, 1998.

PROGRAMA IBERMEDIA. Documento de formulación de Ibermedia. SEGIB, 1998.

RAMOS, José Mário. *Cinema Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS, João Guilherme Barone *et al.* Notas sobre a circulação do cinema no espaço lusófono. *O Setor dos Media no Espaço Lusófono*, 2019.

RIBEIRO, Carla Patrícia Silva. "António Ferro e a projeção atlântica e Portugal através do cinema". *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 1, nº 2, 151-175, 2014.

RIBEIRO, Carla Patrícia Silva. Um intelectual orgânico no Estado Novo de Salazar: as ideias e os projetos de luso-brasilidade de António Ferro. *Intellèctus*, v. 16, n. 2, p. 45-67, 2017.

ROCHA, Flávia Pereira da. *Coprodução cinematográfica internacional e política audiovisual brasileira (1995-2010)*. [S.l.: s.n.], 2012.

ROCHA, Glauber. *A revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1981.

SALES, Michelle. *Contracinema: Mulher e território nos filmes Yvone Kane, de Margarida Cardoso e Praça Paris, de Lucia Murat*. 2020, Revista Transverso. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/transversos.2020.52461>
Acesso em 09/09/2018.

SALES, Michelle. *Em busca de um novo cinema português*. Covilhã: Livros Labcom, 2011.

SANTOS, Paula; AMORIM, Paulo (coord.). *As relações Portugal-Brasil no século XX*. Porto: CEPESE/Fronteira do Caos Editores, 2010. p. 121-139.

SCHIAVON, Carmem Gessilda Burgert. *O Estado Novo no Brasil e as relações culturais luso-brasileiras no período*. Anais Eletrônico do IX Encontro Estadual de História, 2008.

SEGIB – Programa IBERMEDIA: Informe Anual, 2016. Disponível em: https://www.segib.org/wp-content/uploads/Informe-2016_IBERMEDIA.pdf. Acesso em: 02 nov. 2019.

SHAW, Deborah. “*Deconstructing and Reconstructing ‘Transnational Cinema’*”. Em *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*, ed Stephanie Dennison. Woodbridge: Tamesis, 2013. P. 47-66.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.

SIMÕES, Carla Alexandra Neves; MELO, Alexandre. *Entre “puros” e “bárbaros”*. 2016.

SILVA, Hadija Chalupe. *O filme nas telas*. A distribuição do cinema nacional. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010. (Coleção Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira, v. 5).

SILVA, Hadija Chalupe. *Os filmes realizados em coprodução: limites e expansões de acordos transnacionais*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

TAVARES, Mirian. *Cinema em português: confluências e divergências do cinema brasileiro e português na contemporaneidade*. *Revista Espetáculos*, 2016. Disponível em: <https://www.meer.com/pt/21790-cinema-em-portugues>. Acesso em: 12/10/2022.

TORGAL, Luís Reis. *Duas “Repúblicas” portuguesas no Brasil em 1922: António José de Almeida e António Ferro*. In: MOURÃO, Alda; GOMES, Ângela de Castro (coord.). *A experiência da I República no Brasil e em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. p. 25- 54.

VERTOVEC, Steven. *Conceiving and researching diversity*. Gottingen: Max-Planck Institute Working, 2009.

VILLARDEL, Elena. *Entrevista* concedida à Helyenay Souza Araujo. Lisboa, jun. 2017.

VILLARDEL, Elena. Entrevista concedida ao canal Cine y Tele. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bgU_olt1ILg. Acesso em: 19 set. 2022.

VILLAZANA, L. *Transnational Financial Structures in the Cinema of Latin America: Programa Ibermedia in Study*. Saarbrücken: VDM Dr. Müller, 2009.

ZAMORANO, M. M.; BONET, L. The reshaping of Ibero-American cultural diplomacy in the beginning of the XXI century: the declining of the Spanish historical hegemony? *International Journal of Cultural Policy*. v. 24, n. 5, p. 664-680, 2018.

FILMOGRAFIA

1. A ARTE DE ROUBAR. Direção: Leonel Vieira. Produção: Stopline Films. Portugal, 2008.
2. A FESTA DA MENINA MORTA. Direção: Matheus Nachtergaele. Produção: Bananeira Filmes. Brasil, 2008.
3. A MALA SINISTRA. Direção: Marc Ferrez. Produção: Ferrez e Filhos. Brasil, 1908.
4. A MORENINHA. Direção: Antônio Leal. Produção: Leal Filmes. Brasil, 1915.
5. A MULHER POLÍCIA. Direção: Joaquim Sapinho. Produção: Rosa Filmes. Portugal, 2003.
6. A NAÇÃO QUE NÃO ESPEROU POR DEUS. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes. Brasil/Portugal, 2016.
7. A PRIMEIRA MISSA. Direção: Ana Carolina. Produção: Superfilmes. Brasil, 2014.
8. A ROSA DO ADRO. Direção: Chianca de Garcia. Produção: Invicta Film. Porto, 1917.
9. A ROSA QUE SE DESFOLHA. Direção: Antônio Leal. Produção: Leal Filmes. Brasil, 1917.
10. A SEVERA. Direção: Leitão de Barros. Produção: Tobis Portuguesa. Portugal, 1936.
11. A SELVA. Direção: Leonel Vieira. Produção: CCFBR Produções. Brasil, 2002.
12. ALELUIA. Direção: Zezé Gamboa. Produção: Terratrema Filmes. Angola/Portugal, 2021.
13. ALGUÉM COMO EU. Direção: Leonel Vieira. Produção: Stopline Films. Brasil/Portugal, 2017.
14. AMÉRICA – Uma História Bem Portuguesa. Direção: José Nuno Pinto. Produção: 2Plan2/Dezenove Som e Imagens Produções. Portugal/Brasil/Espanha/Rússia, 2010.
15. AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: CinemaScópio Produções. Brasil, 2016.
16. AS ARMAS E O POVO. Direção: Coletivo de Realizadores. Produção: Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica. Portugal, 1975.
17. AS PUPILAS DO SENHOR REITOR. Direção: Leitão de Barros. Produção: Tobis Portuguesa. Portugal, 1935.

18. AVÓ DEZANOVE E O SEGREDO SOVIÉTICO. Direção: João Ribeiro. Produção: Fado Filmes/Grafo e Kanema. Moçambique/Portugal, 2019.
19. BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Produção: CinemaScópio Produções. Brasil, 2019.
20. BOCCAGE. Direção: Leitão de Barros. Produção: Tobis Portuguesa. Portugal, 1963.
21. BRAVA GENTE BRASILEIRA. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes. Brasil, 2000.
22. BUENOS AIRES – HORA ZERO. Direção: José Barahona. Produção: LX Filmes. Portugal/Argentina, 2002.
23. CALL GIRL. Direção: António-Pedro Vasconcelos. Produção: MGN Filmes. Portugal, 2007.
24. CANÇÃO DE LISBOA. Direção: Cottinelli Telmo. Produção: Tobis Portuguesa. Portugal, 1933.
25. CAPITÃES DE ABRIL. Direção: Maria de Medeiros. Produção: Mutante Filmes. Portugal, 2000.
26. DIÁRIO DE UM NOVO MUNDO. Direção: Paulo Nascimento. Produção: Accorde Filmes. Brasil, 2005.
27. FALSA LOIRA. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Oliveira. Brasil, 2007.
28. HATARI!. Direção: Howard Hawks. Produção: Paramount Pictures. Estados Unidos, 1962.
29. LA VIRGEN DE LA LUJURA. Direção: Arturo Ripstein. Produção: Alameda Films. México, 1999.
30. MILHO. Direção: José Barahona. Produção: Filmes do Tejo II. Portugal/Brasil, 2008.
31. MISTIDA. Direção: Falcão Nhaga. Produção: ESTC. Portugal, 2022.
32. MOGAMBO. Direção: John Ford. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Estados Unidos, 1953.
33. MORRO DO CASTELO. Direção: Antônio Leal. Produção: Pathé Frères. Brasil, 1909.
34. MUDAR DE VIDA. Direção: Paulo Rocha. Produção: Produções Cunha Telles. Portugal, 1966.
35. NAUFRÁGIO DO VERONESE. Direção: Invicta Film. Produção: Invicta Film. Portugal, 1913.

36. NÓS, POVOS DAS ILHAS. Direção: Elson Santos. Produção: Midas Filmes. Cabo Verde/Portugal, 2021.
37. O COMBOIO DE SAL E AÇÚCAR. Direção: Licínio Azevedo. Produção: Ébano Multimédia. Moçambique, 2016.
38. O GRANDE KILAPY. Direção: Zezé Gamboa. Produção: David&Golias. Portugal, 2012.
39. O MANUSCRITO PERDIDO. Direção: José Barahona. Produção: Refinaria Filmes. Portugal/Brasil, 2010.
40. O RAID AÉREO DE LISBOA-RIO DE JANEIRO PELOS HERÓICOS AVIADORES SACADURA CABRAL E GAGO COUTINHO. Direção: Henrique Alegria. Produção: Botelho Filme/Invicta Film. Brasil/Portugal, 1922.
41. O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO. Direção: João Ribeiro. Produção: Fado Filmes. Moçambique/Portugal, 2010.
42. O VENENO DA MADRUGADA. Direção: Ruy Guerra. Produção: Lagoa Cultural/MGN Filmes. Brasil, 2004.
43. OUT OF AFRICA. Direção: Sydney Pollack. Produção: Universal Pictures. Estados Unidos, 1985.
44. PALAVRA E UTOPIA. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Madragoa Filmes. Portugal, 2000.
45. PRAÇA PARIS. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes. Brasil/Portugal, 2017.
46. QUASE NADA. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Morena Filmes. Brasil, 2000.
47. QUE BOM TE VER VIVA. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes. Brasil, 1989.
48. REFRIGERANTES E CANÇÕES DE AMOR. Direção: Luís Galvão Teles. Produção: Fado Filmes. Portugal, 2016.
49. RIO 40 GRAUS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Equipe Moacyr Fenelon. Brasil, 1955.
50. TABU. Direção: Miguel Gomes. Produção: O Som e a Fúria. Portugal, 2013.
51. TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Produção: Mapa Filmes. Brasil, 1967.
52. VENDAVAL MARAVILHOSO. Direção: Leitão de Barros. Produção: Tobis Portuguesa. Brasil/Portugal, 1949.
53. VERDES ANOS. Direção: Paulo Rocha. Produção: Produções Cunha Telles. Portugal, 1963.