

A INTEGRAÇÃO  
LATINO-AMERICANA  
ATRAVÉS DA  
COPRODUÇÃO E  
DA CIRCULAÇÃO  
CINEMATOGRAFICA  
ENTRE OS PAÍSES  
DESSA REGIÃO



**V SICCAL**

**[ GT4 - PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E FRUIÇÃO DE BENS CULTURAIS ]**

**Aleques Sandro Eiterer**

*Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina (PROLAM/USP), São Paulo, SP*

**Mariana Vicente Oliveira**

*Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina (PROLAM/USP), São Paulo, SP*

[ RESUMO ABSTRACT RESUMEN ]

Pensar como nossos produtos audiovisuais circulam entre os países da América Latina é importante para entender como as trocas simbólicas e a disputa por narrativas impactam na formação de identidades na região. Neste artigo analisaremos, por meio da circulação de filmes, a relação da América Latina com os países de produções audiovisuais hegemônicas, a formação do modelo hollywoodiano, a dinâmica da globalização e a abertura econômica de 1990.

**Palavras-chave:** Cinema. América Latina. Coprodução. Codistribuição. Circulação audiovisual.

Discussing how the audiovisual products circulate in Latin America is essential to understanding the impact of symbolic exchanges and the dispute for narratives on identities formation in the region. This article intends to analyze the relationship between Latin America and the countries of hegemonic audiovisual productions, the formation of the Hollywood model, the dynamics of globalization, and the economic opening of 1990, through the circulation of films.

**Keywords:** Cinema. Latin America. Co-production. Co-distribution. Audiovisual circulation.

Pensar en cómo circulan nuestros productos audiovisuales en Latinoamérica es fundamental para entender cómo los intercambios simbólicos y la disputa por narrativas impactan en la formación de identidades en la región. En este artículo, a través de la circulación de las películas, analizaremos la relación de América Latina con los países de producciones audiovisuales hegemónicas, la formación del modelo basado en Hollywood, la dinámica de la globalización y la apertura económica de 1990.

**Palabras clave:** Cine. Latinoamérica. Coproducción. Codistribución. Circulación audiovisual.

## Introdução

---

Um dos aspectos fundamentais para a formação de uma identidade cultural latino-americana é a forma como elaboramos nossas narrativas e a percepção de nós mesmos e de nossos vizinhos. Pensar como nossos produtos audiovisuais circulam na região é fundamental para entender como as trocas simbólicas e a disputa por narrativas impactam na formação da identidade. A relação dos países latino-americanos com as hegemonias econômicas resvala também nas políticas culturais. As grandes potências, para exportarem seus produtos culturais alcançando consumo global, disseminam tendências que muitas vezes são absorvidas com naturalidade, ainda que desterritorializadas. A concepção de modernidade e a estética a ser perseguida são ditadas pelas culturas hegemônicas. Assim explica Maria da Conceição Tavares:

O fulcro do problema não reside sequer no maior poder econômico e militar da potência dominante, mas sim na sua capacidade de enquadramento econômico, financeiro e político-ideológico de seus parceiros e adversários. Este poder deve-se menos à pressão transnacional de seus bancos e corporações em espaços locais de operação, do que uma visão estratégica [...]. Em verdade, seus sócios ou rivais capitalistas são compelidos, não apenas a submeter-se, mas a racionalizar a visão dominante como sendo a “única possível”. Esta racionalização vem passando em matéria de política econômica pela aceitação de um ajuste recessivo que corresponde a uma sincronização

da política econômica e da ideologia conservadoras sem precedentes. Em termos estratégicos e militares, passa por uma visão de “guerra” em que se reconhecem que os interesses gerais da esperança mundial estão no substancial bem defendido pela grande potência americana. [...] esta vitória “político-ideológica” foi precedida por um reenquadramento por parte do governo americano do movimento policêntrico que vinha tendo lugar a partir da transnacionalização dos capitais de origem norte-americana (TAVARES, 2019, p. 214).

Ela complementa:

[...] a “nova ordem” em curso não corresponde a uma divisão internacional do trabalho que permita o desenvolvimento harmônico – ou suficientemente dinâmico, ainda que desigualmente distribuído – para as “periferias” do sistema. Neste sentido, ao menos desde um ponto de vista latino-americano, não parece que estejamos evoluindo para uma situação de “nova dependência”, mas sim para uma desestruturação avançada da divisão internacional do trabalho [...]. No plano político, a questão da hegemonia global norte-americana tampouco está fechada. Lembrando que o conceito de “hegemonia” implica em uma dominação consentida, verificamos que esta baseou-se, até agora, no princípio da inaceitabilidade das alternativas. (TAVARES, 2019, p. 255).

A teoria do “subdesenvolvimento” foi a base do pensamento que sustentou a passagem da economia agrária para a industrial no Brasil e outros países da América Latina a partir dos anos 1930. Ela se embasou em leituras dualistas que ignoram a divisão

internacional do trabalho, colocando a região em um *continuum* de busca por um ideal de modernidade. Esta seria responsável em elevar os países do sul a um nível de desenvolvimento referenciado pelos mesmos países cujos projetos de modernidade foram alicerçados em modelos de exploração humana e territorial para obtenção de mais capital e acumulação financeira pelos países ditos desenvolvidos.

A exceção do México e do Peru, os países latino-americanos viram-se obrigados a corrigir seus “atrasos”, uma vez que este foi o foco tanto do pensamento econômico cepalino<sup>1</sup>, desde sua criação em 1948, quanto das propostas que pretendiam confrontá-lo, sendo que ambos os grupos se furtaram do questionamento do sentido em torno da ideia de modernidade em si, uma vez que:

No plano teórico, o conceito do subdesenvolvimento como uma formação histórico-econômica singular, constituída polarmente em torno da oposição formal de um setor “atrasado” e um setor “moderno”, não se sustenta como singularidade: esse tipo de dualidade é encontrável não apenas em quase todos os sistemas, como em quase todos os períodos. Por outro lado, a oposição na maioria dos casos é tão somente formal: de fato, o processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado “moderno” cresce e se alimenta da existência do “atrasado”, se quer manter a terminologia (OLIVEIRA, 1972, p. 07).

---

1 Pensamento decorrente das premissas da CEPAL, sigla para Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe.

Funcionando como opostos complementares, as ideias de “moderno-atrasado” e “centro-periferia” presentes na economia alicerçaram o pensamento produzido na América Latina, obstruindo oportunidades para que a região encontre saídas e soluções a partir de conhecimentos e leituras locais e localizadas para problemas que lhe foram impostos a partir de uma economia globalizante.

O conjunto da teorização sobre o “modo de produção subdesenvolvido” continua a não responder quem tem a predominância: se são as leis internas de articulação que geram o “todo” ou se são as leis de ligação com o resto do sistema que comandam a estrutura de relações. Penetrado de ambiguidade, o “subdesenvolvimento” pareceria ser um sistema que se move entre sua capacidade de produzir um excedente que é apropriado parcialmente pelo exterior e sua incapacidade de absorver internamente de modo produtivo a outra parte do excedente que gera (OLIVEIRA, 1972, p. 08).

Essa posição dos países latino-americanos no cenário global, a relação centro-periferia e a dualidade moderno-atrasado subjugam, também, os produtos culturais. Abaixo consta trecho de uma matéria do Jornal da USP que, para homenagear Chico de Oliveira diante de seu falecimento, traz algumas de suas principais afirmações a respeito do que comentamos anteriormente:

Em razão da convivência de modernização e de atraso na economia brasileira, Chico de Oliveira – como era conhecido – considerava que é inadequado falar em “subdesenvolvimento” ao se referir ao

Brasil. “Existe o desenvolvimento, mas de um modo diferente”, explica Singer. “É uma economia com uma maneira diferente de funcionar, que combina avanço e atraso, modernização e exclusão”. Foi esse modo atípico de funcionar que fez com que Oliveira utilizasse a figura do ornitorrinco para classificar a economia brasileira. “O ornitorrinco é um bicho estranho, mistura de ave, mamífero e réptil, resultado de diversos tipos de evolução, que não é passagem para nada”, destaca Singer, comparando o animal com a estranha realidade econômica do Brasil, em que convivem o avanço e o atraso. “É uma chave para entender o desenvolvimento do País” (CASTRO, 2019).

No presente trabalho faremos o exercício de entender como a circulação audiovisual na América Latina pode ser tanto um potencial elemento de integração quanto uma evidência de problemas de segmentação sociocultural.

## 1. A formação do circuito comercial exibidor

---

O cinema, considerado a primeira cultura de massas e que construiu as bases da globalização, desde seu surgimento busca uma linguagem universal, como coloca Silva (2014),

O cinema, desde sua origem, é uma forma de expressão que materializa a interconexão de distintas culturas. Ele coloca em evidência os fluxos de ideias e o movimento de pessoas sobre os distintos

territórios, apresentando nas telas suas características de integração e de distinção (SILVA, 2014, p. 31).

Se a exportação das telenovelas brasileiras da Rede Globo é um sucesso, como alardeia a própria emissora, o cinema ainda encontra profundas diferenças de produção-distribuição-circulação e barreiras em sua circulação entre nossos países. Dessa forma, é muito difícil estabelecer uma unidade para esta cadeia, pois os países enfrentam realidades bem diferentes entre si. Porém, quatro países se destacam em termos de cinematografias mais estruturadas: a Argentina, o Brasil, o Chile e o México.

Para contextualizarmos a circulação cinematográfica na América Latina, sobretudo a partir das mudanças ocorridas nos anos 1980 e 1990, precisaremos pensar como funciona a gênese da produção industrial e do circuito comercial de exibição e, para isso, ir à sua origem. Assim, o chamado cinema hollywoodiano, como é conhecida a produção cinematográfica dos grandes estúdios estadunidenses, domina boa parte do circuito mundial de exibição comercial.

O sistema consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos, ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado o mundo a ser observado através da “janela” do cinema. Desenvolveu um estilo tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica (XAVIER, 2005, p. 41).

Em geral, esses filmes são classificados pelo seu gênero cinematográfico,

que é uma especificidade adaptada principalmente da literatura e do teatro e que tem como um dos principais precursores o cineasta D.W. Griffith<sup>2</sup>:

Outro grande motor e ponto de ancoragem da indústria cinematográfica no “aparato” perceptivo das massas foram os gêneros. Mais uma vez, não é que a produção europeia desconhecesse os gêneros, e sim que foi em Hollywood que alguns deles foram inventados e outros recriados, rompendo-se com a mera transposição para o cinema de gêneros teatrais ou novelescos. Se, como propussemos a propósito do folhetim, o gênero não é somente qualidade da narrativa, e sim o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento – enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um “mundo” – isto será verdadeiro, e muito mais verdadeiro ainda, com os gêneros cinematográficos (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 199).

Dessa forma, Hollywood foi ao longo do século XX um importante veículo de transmissão e sedimentação da hegemonia burguesa, como um produtor e reproduzidor de subjetividades ao redor do mundo, e foi também um dos principais recursos utilizados pela colonização cultural realizada pelos Estados Unidos.

Podemos pensar que o fortalecimento dos cinemas nacionais latino-americanos

coincide com a limitação das fronteiras culturais-econômicas-políticas-militares dos países durante as duas grandes guerras mundiais. Porém, é após a Segunda Grande Guerra que os Estados Unidos empreendem seu projeto de levar seu cinema e, consequentemente, sua dominação cultural aos “quatro cantos do mundo”.

## 2. Os anos 1980 e 1990

---

A partir dos anos 1980, o cinema passa por uma nova transformação impulsionada pela política estadunidense, principalmente pelas mudanças econômicas impostas por Ronald Reagan e a ascensão dos governos conservadores durante a Guerra Fria (SILVA, 2017). Especialmente nos anos 1980, algumas narrativas cinematográficas norte-americanas são caracterizadas por:

Aspectos como o discurso em torno da reconstrução dos chamados valores tradicionais americanos, do anticomunismo exacerbado, do retorno de um discurso militarista [...] e talvez [...] o discurso econômico neoliberal em defesa de um estado mínimo e em fomento de certa desregulamentação da economia (SILVA, 2017, p. 40).

Este período é marcado pelo início da consolidação da passagem da produção fordista para um processo de acumulação flexível, que é:

---

2 Cineasta norte-americano que desenvolveu diversas técnicas de filmagem, de interpretação e de montagem que sedimentaram o clássico narrativo como o principal estilo cinematográfico difundido em todo o mundo.

Pautada por maior incerteza no mercado, na produção e no trabalho, associados a uma transnacionalização e fusão de capitais provenientes de diferentes setores, que permite maior fluidez e instabilidade na relação capital-trabalho. O panorama do cinema hollywoodiano, e suas transformações, deve ser compreendido a partir da percepção deste contexto econômico global. (SILVA, 2017, p. 41).

Essas mudanças na economia, como a fusão de grandes empresas e a produção em massa de bens de consumo, impactam diretamente a indústria cinematográfica: na década de 1970 nascem os *blockbusters*, cujo objetivo maior são as grandes arrecadações e, por meio da fusão de grandes marcas, a promoção de diversos produtos em diferentes mídias.

É nesta mesma década que a América Latina passa por um quadro de abertura política; ao mesmo tempo em que uma liberdade simbólica dá visibilidade a artistas que vinham produzindo desde as décadas de 1960 e 1970. Por outro lado, a mesma abertura e a evolução das tecnologias da informação aumentam a velocidade das trocas culturais, e nessa disputa, mais uma vez, os produtos culturais dos países hegemônicos acabam por ganhar mais espaço. Nesta mesma época, a nossa economia passa por um período de estagnação:

A década de oitenta, a década perdida no desenvolvimento latino-americano, tem a CEPAL ocupada com questões macroeconômicas, estabilização de preços e correção dos desequilíbrios externos, fiscais e da dívida. Posteriormente, menos ênfase foi dada à dinâmica do binômio produção e distribuição. Um caminho

análogo às escolas de pensamento que enfatizam o vínculo indissolúvel entre os processos de criação produtiva e as dinâmicas de distribuição de renda - dominou o pensamento da CEPAL até então (BETETA, MORENO-BRID, 2012, p. 78, 81 e 82).

### 3. “Se queres ser universal, canta tua aldeia”

---

Parece-nos que nunca a frase de Leon Tolstói fez mais sentido do que no processo de globalização em que vivemos. Um fenômeno primordialmente econômico, mas que se expandiu para todos os aspectos da vida cotidiana, que passa a ser estruturada pela lógica de mercado. “Podemos compará-lo à consistência de uma gelatina ou massa flexível que será modelada de acordo com as disputas simbólicas de cada momento histórico” (SILVA, 2014, p. 36).

A globalização é um modelo que descharacterizou o Estado-nação como a principal unidade centralizadora hegemônica e criou um novo padrão de poder global, mais difuso, que é o Sistema-Mundo. Nele, os governos nacionais precisaram se adequar a este sistema para sobreviverem. A partir do desenvolvimento do comércio transnacional, que crescia de forma desregulada e com as fronteiras mais difusas, os agentes do poder, com uma maior concentração de riquezas, se tornaram também mais ocultos e impessoais.

Com todos esses vetores menos

palpáveis, as relações hegemônicas continuam acontecendo dos centros de poder em relação às economias periféricas. Porém, ao invés de um ou mais países como dominadores, a neocolonização global surge como um efeito do mercado. O Ocidente, agora transmutado em mercado, com sua suposta mão invisível que tudo rege, surge como uma rede de possibilidades, onde as pessoas são aparentemente livres para se inserirem nele. Os fracassos que porventura acometem certos indivíduos ou grupos são responsabilidades dele ou do grupo. São efeitos “naturais” do mercado e não são vistos mais como causas da estrutura social. Sendo assim, o mercado é compreendido como uma rede de possibilidades e benefícios rumo ao progresso inevitável.

Esse neoimperialismo, que vem se configurando sob o disfarce de mercado e tido como o caminho natural do homem racional, visa um progresso sem limites, mas esconde um perverso jogo econômico e a ampliação estratosférica da distância entre a minoria mais rica e a grande maioria cada vez mais pobre.

Dessa forma, a globalização pressupõe a livre circulação de capital, de pessoas e de informações:

O ato de integração dos países em escala mundial, um fenômeno que incorpora elementos que teoricamente estavam dispersos (meios de comunicação, política, economia, culturas) e instaura um processo de partilha e circulação de informações e de capitais (SILVA, 2014, p. 44).

Silva destaca três eventos que consolidaram o modelo que vivemos atualmente:

1. implementação de empresas transnacionais: com a entrada dessas empresas no mercado, houve uma reorganização das formas de atuação das indústrias culturais baseada em sua expansão através das tecnologias digitais;
2. redução da autonomia do Estado-nação: acarretou a ausência de políticas públicas, principalmente para as infotelecomunicações com o advento da liberação desenfreada do mercado;
3. consolidação dos acordos de livre comércio: a abertura das barreiras nacionais favoreceu o processo de desterritorialização do capital. (SILVA, 2014, p. 17 e 18).

Dentro do nosso contexto,

A criação do Mercosul mudou muito esse processo. Muitos processos políticos e históricos acabaram mudando e criando um impacto cultural, no geral, na relação que o Brasil tem com os outros países da América Latina e isto acabou tendo um impacto também no próprio cinema (SANTIAGO, 2021).

#### 4. O cinema como possibilidade de integração

---

O cinema é considerado por Martín-Barbero (1997) como um dos primeiros exemplares da cultura de massas e como um dos fundamentos da globalização, já que foi o primeiro produto cultural a exportar subjetividades de forma massiva. O processo

de abertura econômica iniciado nos anos 1980 significou o declínio das empresas produtoras cinematográficas.

Mesmo com o aparente declínio econômico, a atividade cinematográfica, mundialmente, ainda é tida como um campo de intensa disputa política e simbólica, tornando-se uma ferramenta estratégica para o fortalecimento das culturas nacionais. Em decorrência de diversas crises (políticas e econômicas), os Estados passaram a compreender a relevância das imagens no processo de reestruturação das políticas nacionais e do resgate das identidades culturais dos países (SILVA, 2014, p. 34 e 35).

No fim do século XX, a cultura se consolidou como um dos principais “produtos” da economia globalizada:

Esse reordenamento das estruturas econômicas evoca outro fenômeno intimamente vinculado ao processo globalizatório: o capitalismo (forma de administração das economias baseada na alta produtividade e lucratividade). A interdependência desses dois eventos é tão intensa que para alguns autores eles se tornam quase que sinônimos. A relação fica mais evidente durante a década de 90, com o término da divisão mundial entre capitalistas e socialistas, com o crescimento e a popularização das tecnologias informacionais digitais e com a consolidação do modelo liberal de administração das economias nacionais (SILVA apud SOUZA, 2014, p. 46).

Com a mundialização cultural, a problemática entre cinematografias próprias e estrangeiras se intensifica e ganha novos

contornos. O neoliberalismo e a globalização chegam até os cinemas nacionais e alteram os fluxos e as contradições entre a dominação cultural e a produção e circulação cinematográfica local. Os cinemas nacionais têm que lutar por um espaço dentro de seus próprios países para poder divulgar e afirmar sua cultura (CESÁRIO, 2018, p. 03).

Uma vez inseridos na globalização neoliberal, os cinemas nacionais passam a “sobreviver” dentro dessa lógica. Ao mesmo tempo que mantém suas identidades nacionais, dependem cada vez mais da transnacionalização para sobreviverem, seja para a produção e/ou, principalmente, para a exibição, já que as principais cadeias exibidoras no país se tornam empresas transnacionais. “As políticas de desregulamentação dos governos latino-americanos, a partir da década de 1990, permitiram a entrada de altos investimentos norte-americanos na cadeia produtiva do audiovisual dos países da América Latina” (CESÁRIO, 2018).

Ao mesmo tempo em que os países se articulavam entre si ao construírem áreas de livre comércio, como o Mercosul, também organizavam suas economias internas para a recepção do capital transnacional. O tripé produção-distribuição-exibição se insere no que coloca Furtado:

A resultante foi quase sempre a criação de estruturas híbridas, uma parte das quais tendia a comportar-se como um sistema capitalista, a outra, a manter-se dentro da estrutura preexistente. Esse tipo de economia dualista constitui, especificamente, o fenômeno do subdesenvolvimento contemporâneo [...], um processo histórico autônomo, e não uma

etapa pela qual tenham, necessariamente, passado as economias que já alcançaram grau superior de desenvolvimento [...] A empresa capitalista que penetra em uma região de velha colonização e estrutura econômica arcaica não se vincula, dinamicamente, a esta última, pelo simples fato de que a massa de lucros por ela gerados não se integra na economia local (FURTADO, 2000, p. 253).

O capitalismo neoliberal transforma a cultura e tudo o que a envolve em um produto para sua circulação transnacional, tentando padronizá-lo ao máximo. Todo esse contexto leva a um hibridismo cultural que limita a produção e a circulação dos filmes nacionais. Para serem produzidos, eles precisam ao mesmo tempo manter suas características nacionais e atender a esta demanda por uma linguagem mais universal. O espaço para a diversidade cultural é pequeno e eles precisam se inserir nesse modelo global de produção e exibição para sobreviverem. Mesmo assim, a maioria dos títulos que consegue chegar ao circuito exibidor fica muitas vezes restrita ao consumo interno de seus próprios países (CESÁRIO, 2018). Sendo ainda que a maioria dos títulos nacionais e de países vizinhos se restringem muitas vezes a um circuito alternativo, chamado de *cult* ou de arte, e aos festivais e às mostras.

Não obstante, o cinema acompanhou as mudanças das economias nacionais. Após restabelecer sua difusão no mercado interno, as produtoras brasileiras passaram a vislumbrar no mercado externo a possibilidade de ampliar o espaço de circulação e de arrecadação de seus filmes. No entanto, para que os acordos entre produtoras brasileiras e

estrangeiras possam acontecer em sua completude, ainda é necessário que haja o apoio dos órgãos públicos responsáveis pela regulamentação e fomento do setor. (SILVA, 2014, p. 24).

Este modelo de produção, distribuição e exibição, no entanto, também fomenta a diversidade como forma de resistência à dominação e à padronização estética, gerando novos filmes e novas formas de circulação. O cinema latino-americano pode se tornar uma importante célula de resistência contra essa cultura global, mas precisa ter políticas públicas como aliadas para equilibrar as forças com o capital transnacional.

Com a reforma e a ampliação do Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA) na Argentina em 1994 e a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) no Brasil em 2001, por exemplo, essas agências fomentadoras e reguladoras, aliadas a políticas públicas e leis de proteção ao mercado interno, deram um novo impulso ao audiovisual nesses dois países. De qualquer forma, não é possível evitar o diálogo com essa nova lógica de mercado global, pois essas forças terão que coexistir para que os filmes continuem a ser produzidos, mesmo diante de possíveis adversidades.

Desde então, o cinema passou a ser mais conhecido como audiovisual. A globalização influenciou a linguagem e a estética, incorporando as especificidades culturais de cada país, ao mesmo tempo em que as tornavam universalmente consumíveis. As práticas de produção se profissionalizaram baseadas no modelo industrial estadunidense. A tecnologia, com a incorporação

da captação e da finalização em formato digital, passou a ser comum para o cinema, a TV, o *streaming*, entre diversas outras janelas, e globalizou também esse aspecto da produção. E por fim, claro, transformou a forma como esses produtos culturais circulam dentro do mercado mundial.

Os filmes, agora chamados de produtos culturais, trazem em sua essência essa dualidade, tanto que o cinema possui agências reguladoras e leis de fomento específicas, o que os distingue dos demais bens culturais. No Brasil, por exemplo, temos a Lei do Audiovisual para o cinema comercial e a Lei Rouanet para as demais expressões culturais e para o cinema exclusivamente cultural, como os curtas-metragens e alguns tipos de longas-metragens.

#### 4.1. O papel dos festivais de cinema

Os filmes que conseguem furar a barreira regional são, em sua maioria, aqueles que tiveram repercussão em premiações como o Oscar ou presença nos principais festivais europeus, como Cannes, Veneza e Berlim. Precisam, portanto, passar por certo crivo, principalmente por explorar imagens caras aos seus países de origem, reforçando um certo imaginário no estrangeiro, como enredos que abordam períodos políticos ditatoriais, ou ainda, que manipulam cenários de subdesenvolvimento e de conflitos sociais, como a pobreza em zonas ermas, como o sertão brasileiro, ou ainda o narcotráfico. Quijano coloca como uma forma de dominação, na dualidade entre os civilizados colonizadores e os selvagens colonizados, a relação estabelecida na ideia de raça.

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. [...] Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. (...) Como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento (QUIJANO, 2005, p. 107 e 110).

Os festivais de cinema surgidos nos anos 1960 tiveram um papel primordial na discussão e na disseminação dos filmes dos diversos Cinemas Novos realizados ao redor do mundo, e na América Latina não foi diferente. Durante as ditaduras militares, quando sofriam severas censuras, eles se tornaram importantes palcos de discussão política. O cinema, em geral, e os festivais, em particular, através do encontro dos filmes, dos jovens cineastas e do público, promoveram fervorosos debates nesses ambientes. Os filmes também influenciavam uns aos outros e os Cinemas Novos contribuíram para o surgimento de uma nova concepção estético-política que até hoje tem reflexos na produção cinematográfica.

Nas várias frentes disciplinares, a produção artística foi uma ponta de lança fundamental nos processos de resistência

à ditadura. Vários movimentos e grupos incorporaram uma cultura antirregime militar, que utilizou criativamente os recursos metafóricos das artes para fazer circular uma mensagem crítica de libertação. (COBOS, 2016, p. 5).<sup>3</sup>

No Chile, o mundo artístico e intelectual foi um setor particularmente castigado pela repressão ditatorial. Como a liberdade de expressão é o motor básico da prática artística, os criadores culturais tiveram que enfrentar várias formas de censura, perseguição e prisão policial em reação às obras e seus conteúdos. Parte do poder instrutivo do regime foi construído por meio de sucessivas imagens de destruição da mística cultural da esquerda. (COBOS, 2016, p. 4).<sup>4</sup>

Os festivais também se tornaram um importante espaço para a comercialização dos filmes e para a possibilidade de novas parcerias artísticas e comerciais entre produtores e destes com os diretores e roteiristas. Nesses espaços, começaram a surgir novos produtos e novas possibilidades de cooperação.

---

3 En los diversos frentes disciplinarios, la producción artística fue una punta de lanza fundamental en los procesos de resistencia a la dictadura. Diversos movimientos y agrupaciones encarnaron una cultura anti-régimen militar, que utilizó creativamente los recursos metafóricos de las artes para hacer circular un mensaje crítico de liberación.

4 En Chile, el mundo artístico e intelectual había sido un sector particularmente castigado por la represión dictatorial. Siendo la libertad de expresión el motor basal de la práctica artística, los creadores culturales debieron enfrentar diversas formas de censura, persecución y detención policial en reacción a las obras y sus contenidos. Parte del poder aleccionador del régimen se había construido mediante sucesivas imágenes de destrucción de la mística cultural de la izquierda.

Todos os mercados continuam sendo, infelizmente, muito pautados pelos seis, sete maiores festivais de cinema, os que se posicionam como os maiores festivais de cinema do mundo [Festivais de Cannes, Veneza, Berlim, Toronto, Sundance, Locarno]. Existem muitas discussões sobre como deixar de lado essa relação, que são relações Norte-Sul. Os países do Norte ditam para todos os países qual o consumo que é feito, qual o tipo de produto cultural que é consumido, que vai muito além do cinema. Foram feitos muito movimentos para que essas relações fossem Sul-Sul. Isso é um processo histórico. É obvio que os filmes que são selecionados pelos grandes festivais são inevitáveis, porque eles chegam com um selo, segundo porque não são somente os filmes latinos que passam por esse crivo. Na verdade, todo o nosso consumo de cinema é ditado por esses festivais. Pela força de comunicação e promoção que os festivais possuem e que imprimem a esses filmes (SANTIAGO, 2021).

Na América Latina especificamente, temos importantes festivais voltados para a difusão do cinema local, como é o caso do tradicional Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, que acontece em Havana, Cuba, desde 1979.

## 4.2. As coproduções

A partir do início do século XXI, notamos o aumento substancial das coproduções entre países da América Latina e destes com países europeus. As coproduções ocorrem quando dois ou mais países assumem os custos relativos da produção de um determinado filme. Os países de língua espanhola conseguem realizar um número

exponencialmente maior do que aqueles de língua portuguesa pelo maior alcance que o espanhol possui ao redor do mundo.

A coprodução entre países com a mesma língua é mais comum para a circulação desses produtos. A maioria das coproduções ocorrem entre os países de língua espanhola com seu ex-colonizador, a Espanha. Mas longe de ser apenas uma ação benemérita, é uma estratégia para que o país ibérico também amplie a circulação de seus filmes em suas ex-colônias. O Brasil também possui um número considerável de coproduções com Portugal.

Esta “nova” modalidade de negócio foi estabelecida com o intento de potencializar o desenvolvimento (divisão de despesas de produção e aumento de canais de financiamento) e a inserção da obra fílmica nas diversas janelas de exibição e nos diversos territórios nacionais. (SILVA, 2014, p. 20).

A coprodução foi um caminho que começou a ser trilhado mesmo com os cinemas nacionais conseguindo pouco espaço em seu mercado interno.

Com o advento das novas configurações políticas, tecnológicas, econômicas e, principalmente, culturais, dadas a partir do que conhecemos como globalização, notamos o crescimento de uma modalidade de produção conhecida como coprodução internacional, que se consolida na realização de obras audiovisuais entre organizações de distintas nacionalidades. [...] Os governos envolvidos nesta cooperação econômica e cultural têm o enorme desafio de realizar ações que regulamentem o ambiente cinematográfico de seus

territórios concomitantemente aos interesses internacionais (SILVA, 2014, p. 13 e 14).

Este fato mostra um caminho possível para a economia dos custos de produção, que é dividida entre os países participantes, para a ampliação da circulação desses títulos dentro dos países que compõem essas partes e para o intercâmbio econômico e cultural entre os países da região. É a constatação de que economia e cultura caminham juntas. Porém, somente o aumento da produção não é suficiente para a consolidação de uma indústria audiovisual. É necessário um equilíbrio entre produção e circulação e existe um gargalo de distribuição e de exibição dos filmes nacionais.

No Brasil, após a criação do Mercosul e da ANCINE, importantes políticas públicas de coprodução e codistribuição começaram a ser implementadas e estavam começando a mostrar efeitos positivos à médio prazo. Porém, todas foram interrompidas, principalmente devido à mudança de governo em 2019 e ao seu projeto de desmantelamento cultural.

No mercado cinematográfico brasileiro, essas sociedades de produção transnacionais poderão se manifestar de três formas. A primeira, através das coproduções estabelecidas com base no artigo 3º da lei do audiovisual, pela associação com empresas estrangeiras com as quais o Brasil possua acordo de coprodução, em consonância com as mesmas ou com empresas de outros países, com os quais o país não mantenha acordo de coprodução, mas que tenham preenchido os requisitos legais e que sejam reconhecidas

pelo órgão responsável local (SILVA, 2014, p. 23 e 24).

Dentre os países com uma cinematografia mais sedimentada, a Argentina e o México são os que mais se destacam em coproduções e na circulação de seus filmes no exterior. Isto se deve a um importante papel das políticas públicas de coprodução e de investimento na divulgação de seus filmes no exterior.

### 4.3. As codistribuições

Além das coproduções, podem existir diversas formas de cooperação internacional para a produção e a circulação de filmes. Aqui vamos nos deter em um edital de codistribuição proposto pela ANCINE em parceria com o INCAA, no começo dos anos 2000. Ilda Santiago chama a atenção para a visão de Gustavo Dahl, que foi diretor-presidente da ANCINE entre 2002 e 2006. Para ele, não bastava apenas a cooperação para a produção entre os países. Era também importante fomentar a circulação, visto que a distribuição e a exibição ainda são um gargalo para as produções cinematográficas latino-americanas.

Nos primórdios da ANCINE foi feito um acordo de codistribuição entre o Brasil e a Argentina. E os termos do acordo basicamente eram: até seis filmes brasileiros que fossem adquiridos por distribuidores argentinos, teriam por parte do INCAA o direito de trinta mil dólares para o lançamento do filme. E isso acontecia também do outro lado. Até seis filmes argentinos que fossem adquiridos por distribuidores brasileiros poderiam ter trinta mil dólares por filme para o lançamento comercial. Cada uma das instituições dava dinheiro

para os filmes do outro país que fosse ser lançado. Portanto, os filmes brasileiros na Argentina eram lançados com o aporte do INCAA e os filmes argentinos no Brasil eram lançados com o aporte da ANCINE. [...] Existia um edital e uma comissão que escolhia os filmes. [...]. O que acabou acontecendo nesse processo foi que esse acordo durou dois, três anos e depois ele morreu. Primeiro porque os acordos não fazem parte de um movimento de Estado. Eles são movimentos muito mais de governos e isso acaba sendo prejudicial a qualquer coisa, não somente ao cinema. Qualquer movimento maior de qualquer país. (SANTIAGO, 2021).

Ilda destaca que dentro desse primeiro edital, quatro filmes, dois brasileiros, *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, e dois argentinos, *Nove Rainhas* (*Nueve Reinas*, 2001), de Fabián Bielinsky, e *Plata Quemada* (2001), de Marcelo Piñeyro, tiveram destaque especial e foram grandes sucessos nos dois países. Porém as constantes mudanças políticas e os outros interesses externos nos países latino-americanos impedem o desenvolvimento de ações como esta e também não permitem que se estabeleça uma engrenagem produtiva menos dependente de ações do Estado.

### 4.4. O circuito exibidor hoje

Os anos 1980 presenciaram a queda do número de cinemas de rua. E a abertura econômica da década de 1990 proporcionou a entrada das *majors* exibidoras. Assim, as empresas exibidoras locais acabaram

sendo suplantadas pelos multiplexes nos shopping centers.

Ao mesmo tempo em que os multiplexes aumentaram o número de salas nos países, elas se concentraram cada vez mais nos grandes centros urbanos. Em cidades do interior, os filmes nacionais mais alternativos muitas vezes nem chegam ao circuito. A localização das salas de cinema nos shopping centers transforma o espaço em mais uma atração do local. Ir ao cinema se tornou parte de um programa mais amplo que inclui as outras opções oferecidas por esses locais. Ao contrário dos cinemas de rua, em que o filme era o grande atrativo.

Os palácios de cinema deram lugar aos multiplexes, as janelas de apreciação do filme se multiplicaram, logo, a receita se dividiu. A tecnologia mudou com a promessa de barateamento de custos de produção e exibição, mas o que ainda se vê é a necessidade de grandes investimentos monetários e a concentração da produção nas mãos das empresas transnacionais. (SILVA, 2014, p. 24).

Essa mudança também significou uma presença ainda maior de filmes norte-americanos, diminuindo ainda mais o espaço para os filmes nacionais, que na maioria dos casos, quando conseguem espaço para estrear, ficam restritos ao circuito exibidor de arte e/ou *cult*, com exceção para as grandes produções de cada país. Essa mudança acarretou uma profunda transformação na programação e no perfil do público consumidor, promovendo a crescente elitização deste devido à localização das salas que inibem a circulação das classes mais baixas nos shopping centers e devido ao aumento do valor do ingresso.

## Considerações finais

---

Ángel Rama nos aponta para o que denominou de “comarcas culturais”, que seriam as delimitações territoriais a partir da língua<sup>5</sup>, como sendo uma possibilidade de entendimento da América Latina que eventualmente poderia nos guiar em um projeto de integração do Sul. Ele discorre sobre a relação entre a ligação por meio de traços culturais ou de língua semelhante e “las pulsiones económicas y políticas universales”:

A unidade da América Latina foi e continua sendo um projeto de uma equipe intelectual própria, reconhecida por um consenso internacional. Baseia-se em razões persuasivas e tem forças unificadoras reais e poderosas a seu favor. A maioria deles está no passado, tendo moldado profundamente a vida das pessoas: eles variam de uma história comum a uma linguagem comum e modelos de comportamento semelhantes. Os outros são contemporâneos e compensam com grande potencial a sua minoria: respondem aos impulsos econômicos e políticos universais que provocam a expansão das civilizações dominantes do planeta<sup>6</sup> (RAMA, 1982, p. 57).

---

5 No início dos estudos de Ángel Rama, ele considerava distinções entre Brasil e os demais países, porém, depois de seu contato com Antonio Candido e Darcy Ribeiro, passou a entender a unidade latino-americana incluindo o Brasil.

6 La unidad de América Latina ha sido y sigue siendo un proyecto del equipo intelectual propio, reconocida por un consenso internacional. Está fundada en persuasivas razones y cuenta a su favor con reales y poderosas fuerzas unificadoras.

Nesse sentido, a circulação audiovisual na América Latina apoiaria não só a divisão de custos como também a superação das fronteiras políticas em favor de um resgate de nossa diversidade como a principal característica da região.

Se as construções imaginárias possibilitam a existência das sociedades locais e nacionais, elas também contribuem para a arquitetura da globalização. As sociedades se abrem para a importação e exportação de bens materiais, que passam de um país para o outro, e também para a circulação de mensagens coproduzidas em vários países, expressando, no plano do simbólico, processos de cooperação e intercâmbio (SILVA apud CANCLINI, 2014, p. 14).

Observando pelo lado prático, Silva aponta que os acordos de coprodução também apresentam diversos riscos que devem ser observados pelos países participantes. O primeiro é o desequilíbrio, pois sempre haverá um lado, como a produtora de determinado país, que terá o domínio criativo maior e outro com pouca influência sobre a etapa que cabe ao país coprodutor. O desconhecimento e as divergências entre as leis dos dois países também aumentam a burocracia, os custos de produção e podem causar possíveis entraves ao andamento

---

La mayoría de ellas radican en el pasado, habiendo modelado hondamente la vida de los pueblos: van desde una historia común a una común lengua y a similares modelos de comportamiento. Las otras son contemporáneas y compensan su minoridad con una alta potencialidad: responden a las pulsiones económicas y políticas universales que acarrearán la expansión de las civilizaciones dominantes del planeta.

da produção.

Até o momento, para governo e realizadores, essa foi uma das maneiras encontradas para dar suporte às políticas de incentivo à realização e difusão de filmes – através do argumento de que esse modo de produção aumentará o intercâmbio com as outras cinematografias mais ou menos próximas e renovará nossa compreensão sobre as particularidades de ambos os mercados. (SILVA, 2014, p. 25).

Assim, é de extrema relevância observar com rigor as leis do(s) país(es) com o(s) qual(is) está se estabelecendo o(s) acordo(s) e as cláusulas contratuais sobre a divisão de obrigações, dos direitos patrimoniais e dos lucros provenientes de bilheteria e de vendas de cada parte envolvida.

Mesmo com o crescimento desse estilo de cooperação, a regulamentação do setor, com uma política protecionista através das leis de regulamentação e de fomento, ainda está engatinhando. Políticas públicas para a regulamentação da divulgação e da circulação da produção audiovisual latino-americana são essenciais para criar as bases e alavancar esses modos de produção e de circulação. Dessa forma, eles iriam paulatinamente se tornar autossuficientes. Porém, como apontado anteriormente, a descontinuidade dessas políticas públicas sempre atravança esse desenvolvimento.

A realização e circulação desses bens culturais coproduzidos internacionalmente expressam (e carregam) o paradoxo da globalização, pois, ao mesmo tempo em que notamos um aumento na oferta de filmes no mercado brasileiro e estrangeiro, veremos que alguns desses

acordos servirão para reforçar a posição de monopólio de alguns países nos mercados de cinematografias mais frágeis (exemplo: filmes latino-americanos de fala espanhola realizados em coprodução com a Espanha). (SILVA, 2014, p. 15).

Outro fator que precisa ser pensado é que, em geral, a decisão sobre o que será ou não produzido muitas vezes fica a cargo dos setores de *marketing* das empresas, que decidem que tipo de filme irão patrocinar através das leis de incentivo fiscal.

O aumento do número de produções dos países latino-americanos não acarretou um maior retorno financeiro nas bilheterias desses filmes. De certa forma, esses acordos também significariam maior possibilidade de lucros para os filmes, pois a circulação em mais de um país promoveria o aumento das janelas de exibição.

No entanto, não podemos destacar que esta prática é também um enorme incentivo entre países com grandes disparidades de desenvolvimento do mercado audiovisual, aprontando um caminho para o equilíbrio entre as desigualdades de produção e de circulação entre os países da região. Um mercado latino-americano conjunto seria mais forte do que mercados nacionais em separado.

Curiosamente, também são as distribuidoras transnacionais as maiores responsáveis pela circulação dos filmes no mercado latino-americano, influenciando diretamente na regulamentação das leis e na configuração do perfil do consumidor. O principal fator é que elas investem fortemente na divulgação e no número de cópias dos filmes.

Os novos mercados de exploração, como o *on-demand* por *streaming*, aliados aos já existentes, como o *home video*, a televisão paga e a aberta, estão causando novas transformações nas propostas estéticas e narrativas dos filmes e nos perfis do circuito exibidor e do público consumidor. Todo esse processo está convertendo a exibição em salas de cinema tradicionais em uma vitrine de luxo para os filmes, que agora têm outros caminhos a percorrer. ■

**[ALEQUES SANDRO EITERER]**

Mestrando no PROLAM - Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina - Universidade de São Paulo.

E-mail: [alequeseiterer@usp.br](mailto:alequeseiterer@usp.br)

**[MARIANA VICENTE OLIVEIRA]**

Mestranda no PROLAM - Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina - Universidade de São Paulo.

E-mail: [marianavioli@gmail.com](mailto:marianavioli@gmail.com)

## Referências

---

BERTI, Lucas e OLIVEIRA, Joana. Incêndio na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, põe mais um acervo cultural no Brasil em risco. **El País Brasil**, 29/07/2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/autor/lucas-berti/>. Acesso em: 27/08/2021.

BETETA, H. y MORENO-BRID, J. C. **El desarrollo en las ideas de la CEPAL**. Economía UNAM [online]. 2012, vol. 9, n. 27, pp. 76-90. Disponível em: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-952X2012000300004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-952X2012000300004&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 22/08/2021.

CASTRO, Roberto C. G. **Chico de Oliveira explicou o “estranho capitalismo” brasileiro**. Jornal da USP, São Paulo, jul. 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=257703>. Acesso em: 22/08/2021.

CESÁRIO, Lia Bahia. **Cinema latino-americano e globalização: novos desafios econômicos, políticos e culturais**. Congresso História da Mídia. Niterói: Rede Alcar, 2018.

COBOS, Carla Pinochet. **Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia**. Revista Estudios Avanzados, n. 26, p. 1-18, 2016.

FURTADO, C. **Desenvolvimento e subdesenvolvimento**. In: Ricardo Bielchowsky. Cinquenta anos de pensamento na Cepal. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 1ª ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997 [1991].

OLIVEIRA, F. de. **Crítica à razão dualista**. São Paulo: Cebrap, 1972. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2195645/mod\\_resource/content/0/10%20Cr%C3%ADtica%20a%20Raz%C3%A3o%20Dualista%20a\\_economia\\_brasileira.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2195645/mod_resource/content/0/10%20Cr%C3%ADtica%20a%20Raz%C3%A3o%20Dualista%20a_economia_brasileira.pdf). Acesso em: 22/01/2020.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: Leher, Roberto & Setúbal, Mariana (org). Pensamento Crítico e Movimentos Sociais: Diálogos para uma nova Práxis. São Paulo: Ed. Cortez, 2005. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12>. Acesso em: 22/01/2020.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Montevidéo: Fundación Ángel Rama, 1982.

RODRÍGUEZ, O. **O estruturalismo latino-americano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Hadija Chalupe da. **Os filmes realizados em coprodução**: limites e expansões dos acordos transnacionais. 2014. 309 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

SILVA, Rodrigo Cândido da. **As mudanças do cinema hollywoodiano nos anos 1980**: produção, narrativa e o cinema Blockbuster na Era Reagan. REVISTA NEP-UFPR (Núcleo de Estudos Paranaenses), Curitiba, v. 3, n. 2, p. 39-60, junho 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/nep.v3i2>. Acesso em: 22/08/2021.

TAVARES, M. de C.; MELO, H. P. de. (organizadoras). **Maria da Conceição Tavares**: vida, ideias, teorias e políticas. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. Expressão Popular - Centro Internacional Celso Furtado, 2019.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. 3. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

## Entrevista

SANTIAGO, Ilda. Entrevista realizada para este artigo em 2021. Ilda Santiago é diretora fundadora do Grupo Estação, empresa brasileira que atua no ramo de exibição cinematográfica, sediada na cidade do Rio de Janeiro. É diretora executiva, de programação e de projetos internacionais no Festival do Rio, festival de cinema criado em 1999 com a fusão do Rio Cine Festival e da Mostra Banco Nacional de Cinema – MostraRio.