

O Financiamento do Cinema no Brasil e a Trajetória Latino-Americana: Produção, Distribuição e Publicidade

NATARELLI, Talita Vanessa Penariol¹

(GT4: Políticas de Comunicação e Cultura)

Resumo: O presente trabalho tem como escopo discutir o financiamento existente no Brasil para fomentar o setor audiovisual, levando em consideração as semelhanças e diferenças existentes em relação à Argentina, que assim como o Brasil, é um dos únicos países latino-americanos a apresentar uma indústria propriamente dita. Para que as indústrias cinematográficas latino-americanas se consolidem e venham a ser, um dia, capazes de se auto-sustentar, tornando-se menos dependentes do Estado, devemos nos atentar para o fato de que o sucesso de um filme está condicionado a três importantes e indissociáveis vertentes: a produção, a distribuição e a publicidade. Nunca houve uma política que unisse tais pilares, sendo mais do que nunca primordial, na sociedade globalizada em que vivemos, incitar o debate quanto à deficiência dos mecanismos que deixam de priorizar o acesso da população às obras nacionais produzidas, bem como de consolidar parcerias regionais para exibição de películas.

Palavras-chave: financiamento; indústria cinematográfica; filmes nacionais; Brasil; América Latina.

1. Introdução

Existem dois grandes obstáculos que afetam o cinema latino-americano, sendo que o primeiro consiste na falta de iniciativa dos governos para influenciar as políticas de Estado e ativar a promoção da produção nacional, mediante a distribuição e exibição no seu próprio território e no exterior.

O segundo entrave funda-se na hegemonia das produções norte-americanas em salas de cinema e mídia televisiva, que acabam por impedir a criação de políticas culturais para incentivar e propulsionar a cinematografia nacional.

Apesar das leis de incentivo fiscal – como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual – terem sido extremamente importantes em tempos complicados, tornando possível que o Brasil fomentasse inúmeros empreendimentos culturais, elas não foram e não são suficientes para tornar nossa indústria cinematográfica algo capaz de se autosustentar. Além do mais, essa espécie de lei lega ao particular, ou seja, às empresas e seus diretores de marketing, o poder de decidir o que deve ou não deve ser produzido no

¹ Bacharel em Direito pela Unesp; e Mestranda em Sociologia pela FCLAr – Unesp, Câmpus de Araraquara/ São Paulo.

país, privilegiando certas produções em detrimento de outras, com o intuito de alcançar o lucro e não o benefício que tais realizações podem trazer para a conscientização e enriquecimento intelectual da população.

O cinema deve ser compreendido dentro de um ambiente que o tome como parte indispensável da vida, referente não só ao grupo populacional que o legitima, mas de toda a coletividade. Sendo assim, de que adianta concerntramos todos os recursos financeiros na produção, enquanto a comercialização e distribuição dos filmes são cada vez mais monopolizadas pelas companhias norte-americanas? O fechamento de cinemas populares e o alto custo dos ingressos em uma país como o nosso, onde a iníquia distribuição de renda constitui um grave problema, afasta o público das salas de exibição e, pior, afasta as pessoas das manifestações culturais à que têm direito.

O Brasil já teve um parque exibidor vigoroso e descentralizado de cinema: quase 3.300 salas em 1975, uma para cada 30.000 habitantes, 80% em cidades do interior. Desde então, o país mudou. Conforme dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, aproximadamente 90% dos municípios brasileiros não possuem sala de cinema, sendo que apenas 13% dos brasileiros vão ao cinema alguma vez por ano. Essa situação deve mudar para que possamos deixar de possuir uma indústria fictícia, cujos principais êxitos são bilheterias conquistadas mediante o ideal único e exclusivo do consumo. Cientes do fato de que o cinema, por seus altos custos de financiamento e imprevisibilidade de retorno, necessita de investimentos tanto privados quanto públicos, devemos lutar pela consolidação de um sistema de intervenção que corresponda às demandas do desenvolvimento cultural, social e econômico do Brasil, bem como de seus semelhantes latino-americanos. Afinal, a produção audiovisual além de ser uma aplicação econômica estratégica, é uma expressão inalienável da identidade cultural de um país.

2. Indústria Cinematográfica Brasileira

*“O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria.”
(GOMES, 1996, p. 07)*

A fonte ética da dignidade da pessoa humana consiste na liberdade e na garantia dos direitos econômicos, sociais e culturais. Entretanto, provém do incontestável o isolamento da grande maioria da população no que concerne ao último:

a carência da sociedade denota-se na penúria do esclarecimento e na inópia da conscientização sobre o intrincado universo que a cerca. A trajetória do cinema no Brasil, desde a Cinédia, passando pelas chanchadas da Atântida, pela Vera Cruz, pelo Cinema Novo, pela Embrafilme, por Collor, até chegar à Retomada, representa bem o distanciamento de nosso cidadão quanto a compreensão e apoio à indústria do audiovisual.

Do período que vai de 1969 à 1990, a Embrafilme – Empresa Brasileira de Filems – foi responsável pela regularidade da produção do cinema no Brasil, através do financiamento da produção, da garantia da exibição (pela obrigatoriedade instituída via cota de tela para o produto nacional) e da distribuição dos filmes brasileiros (MARSON, 2006, p. 18). Conforme encontrado na tese de Melina Marson, a Embrafilme consistia em uma empresa de economia mista com capital majoritariamente estatal criada em 1969 que:

apesar de ter surgido em pleno regime militar e de ter sido produto de intenções dirigistas conservadoras, a Embrafilme atendeu perfeitamente aos interesses dos cineastas que, desde a década de 50, já propunham ações estatais mais enérgicas para o cinema. (MARSON, 2006, p. 18)

A Embrafilme merece ser lembrada por ter proporcionado o desenvolvimento da atração do público pelo cinema nacional, conquistando recordes de espectadores até hoje pouco encontrados. O fim dessa empresa, durante o governo Collor, em 1990, representou o encerramento de um ciclo muito importante na história da cinematografia brasileira, dando início a uma fase de ausência de legislação de incentivo. Nos termos de André Piero Gatti:

No período que se inicia no ano de 1990, desenvolveu-se uma idéia de que o ciclo histórico de relações entre cinema e Estado se encontrava praticamente rompido, e, o que era pior, de uma maneira que se apontava como definitiva. Na realidade, identificou-se o fato de que se tratava de um curto período de transição, entre 1990 e 1993, entretanto os seus efeitos foram devastadores. Neste meio tempo, houve a edição da lei nº 8.405/92, a primeira Lei do Audiovisual, cujos vetos presidenciais a tornaram praticamente inócua no aspecto de financiamento à produção cinematográfica e audiovisual. A partir de 1993, com a ascensão presidencial de Itamar Franco, identifica-se um reatamento das relações entre o setor cinematográfico e o Estado. Este diálogo voltaria a colocar as negociações políticas da indústria cinematográfica em patamares não muito diferentes daqueles dos estágios de relações anteriores, notadamente durante o Regime Militar. (GATTI, 2005, p. 17)

Com a edição das Leis Rouanet e do Audiovisual, podemos dizer que um novo ciclo, dominado pelas leis de incentivo fiscal, começa. O interesse governamental volta à recair sobre a indústria do audiovisual, mediante a disponibilização de diferentes aportes de recursos. É a chamada “Retomada” dos investimentos no cinema brasileiro. O filme adotado como marco da Retomada, inclusive, é a obra dirigida por Carla Camuratti “Carlota Joaquina – Princesa do Brasil”, lançada em 1995. A partir dessa película, a indústria nacional passa a ter uma produção mais intensa e com grande repercussão de público.

Apesar da Lei do Audiovisual e das demais leis de incentivo fiscal terem sido extremamente saudáveis num momento crítico, no qual a produção de filmes precisava de um tratamento emergencial, a recuperação da produção não foi sustentada por sistemas eficazes de distribuição, divulgação e exibição, o que inviabilizou o estabelecimento efetivo de uma indústria cinematográfica auto-sustentável no país. Afinal, de que adianta obtermos um aumento no número de filmes produzidos, se não há como exibi-los?

Relata Marco Tomazzoni, que o Brasil, nesse ponto muito parecido com o que ocorre na Argentina, tem um passado rico em protecionismo no qual:

as primeiras leis que garantiam espaço para filmes brasileiros nas salas datam da década de 1930, e o Instituto Nacional de Cinema, precursor da Embrafilme, surgiu em 1966. O problema é que nenhum desses órgãos, sempre discretos, teve atuação incisiva na produção e repasse de recursos e, mesmo com a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) em 2001, o cenário atual é completamente dependente das leis de renúncia fiscal. (TOMAZZONI, 2010)

O apoio do Estado é necessário por diversos motivos. Mas não há como se escusar da exigência de uma posição mais eficiente do governo com relação às formas de possibilitar uma aproximação do público com o cinema. Como atesta Patrícia de Melo:

“Um dado interessante é que houve aumento de público nos países em que há participação do governo: Brasil, Espanha e Argentina tiveram aumento de bilheteria nos filmes nacionais, enquanto os EUA perderam em número de produções. Em dez anos, de 1996 a 2005, houve um crescimento de mais de 300% de público no Brasil. Assim, uma outra política que deve ser focada é o estímulo cada vez maior para que o público assista aos filmes nacionais.” (MELO, 2008, p. 908)

Partindo do pressuposto de que as leis de renúncia fiscal promovem o controle da produção pelos particulares – ou ainda, pelo mercado – a qualidade do que é realizado fica restrita a uma lógica que não tem como razão primordial garantir benefícios culturais ao indivíduo. Portanto, há que se lutar para obter além do investimento privado, o investimento estatal, o qual deverá pautar-se pela defesa dos interesses da população, em primeiro lugar. Somente através de uma política educacional que desperte nas pessoas o valor do cinema será possível mantermos, a longo prazo, a sustentabilidade de nossa indústria. Além do mais, o número restrito de salas de exibição aliado ao alto custo dos ingressos, dificulta o acesso popular às produções nacionais.

3. Investimentos no Cinema Latino-Americano

Dos vinte e um países que compõe a América Latina, apenas três possuem o que podemos chamar de indústria de cinema que funciona – embora, ainda assim, haja controvérsias quanto a este funcionamento. Assim, Argentina, Brasil e México, são os três maiores produtores cinematográficos, e, mesmo com todas as suas respectivas tradições, nunca chegaram, juntos ou individualmente, a constituir uma indústria capaz de se manter estável por períodos prolongados. Roger Bundt atesta que:

A dependência da intervenção e estímulo estatal sempre foi uma realidade; mais, uma necessidade. A concorrência do produto estadunidense nos campos da distribuição e exibição minou desde muito cedo as possibilidades do audiovisual nacional estabelecer-se e desenvolver-se, pois se transformou no grande *donos* dos mercados. Além disso, o campo da produção sempre enfrentou os altos e baixos das economias locais, que acabavam interferindo nas políticas públicas. Nos últimos dez anos, observa-se um esforço de reformulação no estabelecimento dessas políticas de incentivos culturais. As mudanças ocorridas na economia mundial definiram novos rumos para o continente latino, alterando o papel do Estado, que passou a revisar sua atuação na promoção e divulgação das indústrias culturais de seus países. O filme passa a ser visto como um produto inserido num mercado, e todos os estágios da atividade passam a ter sua devida importância na busca da recuperação dos investimentos feitos pelo poder público. (BUNDT, 2007)

O cinema latino-americano sofreu com o problema do isolamento econômico entre os diferentes países, o que impediu a criação de um mercado latino de cinema. Desse modo, a maior parte de sua produção depende da capacidade econômica de cada país e do tamanho de seus mercados internos.

Durante a década de 60, o cinema produzido na América Latina se enquadrava no conceito de Terceiro Mundo, fato que implicava em características engajadas nas questões político-sociais de cada país, além do posicionamento contra o imperialismo norte-americano e a favor de uma unidade latino-americana.

“Su cine sería lúcido, crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario, y rompería las actitudes neocolonialistas de las compañías norteamericanas. No se promulgaría ninguna fórmula estética: la flexibilidad sería necesaria para adaptarse a las diferentes situaciones sociales... Este cine también tuvo aspiraciones panamericanas y se declaró abiertamente partidário de las luchas Del tercer mundo” (KING, 1994, p. 102 – 103)

Afirma Fabiana Maranhão Lourenço da Silva, que nesse período, fatores políticos favoráveis ao desenvolvimento do cinema na América Latina, como os governos desenvolvimentistas de Castro, em Cuba, Juscelino Kubitschek, no Brasil, Frondizi, na Argentina, e Frei, no Chile, aliaram-se a um crescimento econômico e à possibilidade de uma revolução socialista em Cuba, o que fortaleceu nos cineastas latino-americanos a idéia da busca de formas diferentes de fazer cinema (SILVA, 2005, p. 03).

Na década de 1970, entretanto, a maioria dos países latino-americanos sofreu com a instauração de ditaduras sangrentas que paralisaram a produção cinematográfica e obrigaram centenas de artistas a serem exilados. O caso mais extremo foi o do Chile, que durante a ditadura de Pinochet (1973-1989), quase não teve produções relevantes.

Com a implementação do modelo econômico neoliberal na maior parte do continente, a produção cinematográfica desmoronou nas principais indústrias latino-americanas entre o final dos anos 1980 e meados dos 90:

As medidas restritivas aplicadas no México, no Brasil e, em menor medida, na Argentina, reduziram a produção conjunta desses três países de aproximadamente 200 títulos em 1985 (México e Brasil produziam entre 80 e 90 longas-metragens por ano), a menos de 50 em 1995. As políticas econômico-culturais de Carlos de Salinas de Gortari, no México, e de Fernando Collor de Mello, no Brasil, contribuíram diretamente para esse desastre. (GETINO, 2007, p. 28)

Não podemos afirmar, hoje, a existência de uma indústria cinematográfica latino-americana, mas temos percebido, nos últimos anos, um esforço de cooperação entre os países. E é justamente nesse esforço que devemos depositar esperanças.

Assinado em Caracas, em 11 de novembro de 1989, o Acordo para a Criação do Mercado Comum Cinematográfico Latino-Americano, foi promulgado pelo Brasil em 1998, através do Decreto nº 2768/98. O Artigo I do referido Acordo traz a seguinte disposição:

O Mercado Comum Cinematográfico Latino-Americano terá por objetivo criar para as obras cinematográficas certificadas como nacionais pelos Estados signatários do presente Acordo um sistema multilateral de participação nos espaços nacionais de exibição de obras cinematográficas, com a finalidade de ampliar as possibilidades de mercado e de preservar os laços de unidade cultural entre os povos ibero-americanos e do Caribe.

Para tanto, cada Estado integrante deve adotar em seu ordenamento jurídico interno, disposições que assegurem o cumprimento do estabelecido no Acordo. Outro dispositivo importante consiste no Artigo VIII, que atesta:

As obras cinematográficas participantes do Mercado Comum Cinematográfico Latino-Americano serão consideradas como obra cinematográfica nacional em cada Estado Membro para fins de sua distribuição e exibição por qualquer meio e, em consequência, usufruirão dos benefícios e direitos conferidos a obras cinematográficas nacionais pela legislação de cada Estado Membro no que diz respeito a espaços para exibição, quotas de exibição, quotas de distribuição e demais prerrogativas, excetuados os incentivos financeiros governamentais.

No próprio Brasil, já se torna uma opção sadia na cena cinematográfica, a admissão de parcerias internacionais:

“os acordos multilaterais de integração, favorecidos pelo idioma, cultura, religião e história comuns da região, começam a fazer possível o sonho de uma indústria cinematográfica menos dependente do Estado. De fato, embora pareça difícil, há modelos em vigor no mundo que mostram a possibilidade de uma cinematografia que funcione independente do governo. Os Estados Unidos não possuem um órgão regulador e nem políticas públicas de apoio à cadeia produtiva.” (MELO, 2008, p. 908)

Em 2004, foi criada a *Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales de Mercosur y Estados Asociados* (Recam), que incorporou a Venezuela em 2005. A RECAM trabalha sobre uma base de integração regional dos organismos e autoridades audiovisuais do Mercosul e estados associados, tendo como principais objetivos: adotar medidas concretas para a integração e complementação das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região; reduzir as assimetrias que afetam o setor, impulsionando programas específicos a favor dos países de menor desenvolvimento; harmonizar políticas públicas e os aspectos legislativos do setor;

impulsionar a livre circulação regional de bens e serviços cinematográficos e audiovisuais e, garantir o direito do espectador a uma pluralidade de opções que incluam, especialmente, expressões culturais e audiovisuais do Mercosul.

Começou a funcionar, após a criação da Recam e vinculado a esta, o *Observatorio Mercosur Audiovisual* (OMA), que tem como objetivo manter dados econômicos, sociais e culturais sobre o setor do cinema. No final de 2006, foi realizada a II Reunião Técnica do OMA, a qual elevou à Recam, recomendações como as que se seguem: a) elaboração de informação básica da evolução do cinema de cada país para sua remissão periódica à coordenação regional do OMA; b) produção e difusão em cada país de boletins eletrônicos periódicos (mensais, se possível), com informação local que seja útil para os agentes do setor, incorporando na mesma a correspondente aos cinemas do Mercosul; entre outras.

Sofrendo com a imprevisibilidade do retorno e dos altos custos demandados em sua produção, a indústria do cinema na América Latina tem como notável empecilho o financiamento. Ora, essa dificuldade de garantia de público e de retorno financeiro:

torna o setor cinematográfico mais sensível que outras áreas industriais para obtenção de financiamentos e é justamente esta vulnerabilidade que justifica a permanência de políticas públicas diferenciadas, de leis de incentivo que fomentem o seu desenvolvimento. A falta de incentivo desestimula a produção da indústria cinematográfica, que precisa de políticas específicas para criar uma saída estratégica para sua consolidação, o que permite fazer os cineastas sonharem com uma possível autonomia do setor em relação ao Estado.” (MELO, 2008, p. 906)

Informações da Revista Latinoamericana de Comunicação – Chasqui² – atestam que, somado a problemas como falta de iniciativa dos governos para influenciar as políticas de Estado, ativando a promoção da produção nacional, e a hegemonia das produções norte-americanas em salas de cinema e mídia televisiva, está a preferência do próprio público dos países latino-americanos que, acostumado a privilegiar o cinema de massa hollywoodiano, não dá tanta importância ao cinema nacional. Ainda nos termos da revista, “*según datos actualizados, la cuota de filmes estadounidenses llega a un 90 por ciento del total de cintas que se proyectan en la mayoría de las salas de América Latina*”. Como exceção a essa alarmante condição, temos o caso da Argentina, onde graças a uma estrutura de financiamento, fomento e apoio a suas produções (74 filmes

² CHASQUI, Revista Latinoamericana de Comunicación. **Cine latinoamericano en el mercado español**. 2006. Disponível em: <<http://chasqui.comunica.org/content/view/457/1/>>. Acesso em: 21 mar. 2011.

em 2004), pode-se manter uma cota média de 15% do seu cinema nacional. Só para ilustrar, para se termos uma idéia das condições históricas de nossa indústria do cinema, em comparação com os demais países latino-americanos detentores do que se pode determinar de indústria, temos os subseqüentes dados:

Em 70 anos de produção – de 1930 a 2000 – o filme nacional correspondeu a 25% da produção da América Latina, enquanto o México respondeu por 45% do total de 12.500 filmes produzidos no período. Entre 2001 e 2005, o Brasil produziu 42 filmes, perdendo para o México (53) e ficando à frente da Argentina (41).” (MELO, 2008, p. 906)

Enfim, neste começo do século XXI, o que se observa é uma continuidade das tendências seguidas pelo cinema latino-americano da década de 90. O resgate das raízes e a preferência pelo periférico, pelo marginal, aliados ao desejo de projeção nacional e internacional são caracteres nítidos nos filmes produzidos atualmente, detentores da maior parte dos investimentos.

3.1. O Caso da Argentina

Apresentando um sistema legislativo muito semelhante ao Brasil no que concerne ao cinema, tendo como base a Lei nº 24377/94, a Argentina tem crescido muito no setor audiovisual. Desde a virada do século XX, o país detém uma das mais longas tradições cinematográficas na América Latina, vivendo sua “era de ouro” nos idos dos anos 60.

Em geral, podemos dizer que a política argentina é protecionista no que concerne ao cinema, prevendo em leis os seguintes temas: cotas, classificação das salas de cinema e aspectos de exibição e distribuição. A lei argentina, inclusive, prevê punições diversas para o caso de descumprimento de suas disposições (ALMEIDA JR., 2001, p. 10). De acordo com Octavio Gentino:

“a política de proteção ao cinema argentino iniciou por volta dos anos 1940, com a obrigatoriedade da exibição de películas nacionais nas salas do país, e teve um de seus ápices em 1957, com a criação do Instituto Nacional de Cinematografia.” (GENTINO, 2005)

No fim da transição para a Democracia, em 1990, similar ao que aconteceu no Governo Collor de Melo, as subvenções a todo tipo de atividade cultural foram

paralisadas, mas um decreto de exceção deixou de fora o Instituto Nacional de Cinematografia – INC.

Em 1993, pressionados pela articulação de entidades de classe do meio cinematográfico e também pela disposição do presidente Carlos Menen, aprovou-se a Lei 24.337, quando se vivencia o renascimento da cinematografia argentina por intermédio da criação do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*.

Além da alta burocratização no processo de candidatura e recepção de recursos, os argentinos compartilham conosco um outro óbice: a distribuição das películas. A indústria continua limitada por um pequeno mercado doméstico: consoante dados da consultoria Ultracine, dos 38 milhões de ingressos vendidos em 2010 na Argentina, apenas 9% foram para produções locais (ROGERS-LÓPEZ, 2011).

Para amenizar os efeitos dessas imperfeições, os *hermanos* contam com a operação de dezenas de teatros espalhados pelo país, promovidos pelo *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* – ou INCAA³ – que proporcionam um canal para a exibição de produções independentes. Ademais, uma nova lei de mídia aprovada pelo Congresso em 2009, denominada IncaaTV, exibirá filmes argentinos e de outros países latino-americanos 24 horas por dia na TV pública, o que pretende facilitar, e muito, o acesso do grande público.

4. Conclusões

Estimular as integrações das cinematografias latino-americanas é uma solução plausível no mundo extremamente globalizado em que vivemos. Levando em consideração que alguns acordos já foram assinados para fomentar as integrações regionais por mais de seis décadas, só faltam agora mais atenção e atuação dos países que se comprometeram com tais propostas, para que se efetive aquilo que foi convencionado.

Para consolidarmos nossas indústrias cinematográficas, devemos atentar para o fato de que o sucesso de um filme está condicionado a três importantes e indissociáveis vertentes: a produção, a distribuição e a publicidade. Sem qualquer uma delas, o produto

³ Esses teatros constituem Espaços INCAA, convênio com repasse de recursos que o instituto mantém com salas do circuito comercial, para que elas projetem produções argentinas, bem como latino-americanas, incluindo a exibição de curta-metragens.

final, bem como a população, serão prejudicados, e a sétima arte, como um todo, não será capaz de atingir o seu potencial desenvolvimentista.

Por ser uma forma de entretenimento que ao mesmo tempo, emprega um considerável número de pessoas, é necessário fazermos o possível para tornar nosso cinema algo permanente e auto-sustentável, só assim seremos capazes de atingir o estágio que se alcançou nos Estados Unidos, na Índia, na China e na Nigéria, onde há uma produção contínua, industrializada de filmes, e onde há mercados consumidores formados.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA JR., José Maria G. de. **A legislação e o cinema brasileiro**. 2001. Disponível em

BUNDT, Roger. **Os modelos de fomento ao cinema no Brasil e na Argentina**. 2007. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/a/ac/GT2-_05-_Os_modelos_de_fomento-_Roger.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2011.

GATTI, André Piero. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)**. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

GETINO, Octavio. **Las industrias del audiovisual en el MERCOSUR**. 2005. Disponível em: <www.oma.recam.org>. Acesso em: 06 de mar. de 2005.

GETINO, Octavio. Visão panorâmica do cinema regional: os desafios da nova etapa. In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Iniciativa Cultural; Escrituras, 2007. pp. 25-63.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

KING, John. **El Carrete Mágico: una historia del cine latinoamericano**. Bogotá: TM Editores, 1994.

MARSON, Melina Izar. **O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

MELO, Patrícia Bandeira de. O Financiamento do Cinema no Brasil: As Leis de Incentivo e a Possibilidade de Autonomia. II Encontro da **ULEPICC**, Bauru, p. 895-911, ago. 2008. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu19_Melo.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2011.

ROGER-LÓPEZ, Marc. **Argentina: cinema do país continua seu renascimento**. 2011. Disponível em:

<<http://www.infosurhoy.com/cocoon/saii/xhtml/pt/features/saii/features/society/2011/03/03/feature-03>>. Acesso em 19 abr. 2011.

SILVA, Fabiana Maranhão Lourenço da Silva. **Tendências do cinema latino-americano contemporâneo**. 2005. Disponível em: <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17236/1/R0953-1.pdf>>. Acesso em: 05 fev. 2011.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2008.

TOMAZZONI, Marco. **Política cultural é diferencial do cinema argentino**. 2010. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/politica+cultural+e+diferencial+do+cinema+argentino/n1237586906704.html>>. Acesso em: 19 abr. 2011.