

Economía política do cinema: a exhibição cinematográfica na Argentina, Brasil e México*



Anita Simis**/Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara, Brasil

RESUMO: Nesta pesquisa, a partir da economia política do cinema, iremos comparar distintos ambientes mediáticos, como Argentina, Brasil e México, buscando explica es sobre um período conturbado para o cinema, pois foi entre os anos 1980 e meados dos anos 1990 que os três países sofreram uma queda brusca na sua produ o cinematográfica, que os dados sobre o público espectador oscilaram drasticamente e que as salas de cinema, depois de entrarem em decadência, ressurgiram, mas agora organizadas em um novo sistema de exhibi o, chamado Multiplex. Assim, priorizando a exhibi o sumariaremos alguns aspectos fundamentais dos períodos desta crise, procurando estabelecer marcos significativos de ruptura ou de crise do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: economia política do cinema argentino, brasileiro e mexicano, cinema, exhibi o cinematográfica, salas de exhibi o.

ABSTRACT: In this research, from the film's political economy, we will compare different media environments, such as Argentina, Brazil and Mexico, seeking explanations of a troubled period for the film because it was between 1980 and mid-1990 that the three countries experienced a sharp decline in its film production, the data on audiences fluctuated dramatically and that the cinemas, after entering into decadency, resurfaced, but now organized in a new exhibition system, called Multiplex. Thus, prioritizing the exhibition I will summarize some key aspects of this crisis periods, trying to establish significant milestones break or the cinema crisis.

KEY WORDS: political economy of the Argentine, Brazilian and Mexican cinema; cinema; cinema exhibition; theaters.

Political economy of cinema: the cinematographic exhibition in Argentina, Brazil and Mexico
Pp. 54-75, en Versión. Estudios de Comunicación y Política
Número 36/mayo-octubre 2015, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

RESUMEN: En esta investigación de economía política del cine se comparan los diferentes entornos mediáticos de Argentina, Brasil y México, en un período difícil, entre los años ochenta y mediados de los noventa del siglo XX, en el cual los tres países experimentaron un fuerte descenso en su producción de películas, las audiencias fluctuaron dramáticamente y las salas de cine, después de entrar en decadencia, resurgieron, pero reorganizadas en un nuevo sistema de exhibición llamado *multiplex*. Por lo tanto, priorizando la exhibición, se contrastan y analizan algunos aspectos clave de este período, procurando delinear los marcos significativos de ruptura o de crisis del cine.

PALABRAS CLAVE: economía política del cine argentino, brasileño y mexicano, cine, salas de cine, teatros.

Introdução

ESTE TRABALHO procura analisar as transformações no cinema de três países, Argentina, Brasil e México, procurando periodizar, estabelecer marcos delimitados, acentuando o descompasso que a real diferenciação de uma política cinematográfica para outra introduz numa conjuntura em relação a outra, ou ainda, os pontos de inflexão e as linhas de continuidade a partir do enfoque da economia política do cinema.¹ Com essa preocupação mapeamos alguns dos aspectos centrais do período imediatamente anterior e posterior ao implante da hegemonia neoliberal dos anos 1990 e suas consequências no cinema dos três maiores produtores latino-americanos, pois foi dos anos 1980 a meados dos 1990 que os três países sofreram uma queda brusca na sua produção cinematográfica, que os dados sobre o público espectador oscilaram drasticamente e que as salas de cinema, depois de entrarem em decadência, ressurgiram, mas agora organizadas em um novo sistema de exibição, chamado Multiplex, que aumentou a oferta de salas, com equipamentos de nova geração, alta tecnologia e qualidade, como telas que refletem a imagem com maior luminosidade, poltronas mais cômodas, som *dolby* digital, e um conjunto de serviços diferenciados num único espaço. Assim, a partir de estudos comparados sobre distintos ambientes mediáticos, como Argentina, Brasil e México, buscamos explicações sobre um período conturbado para o cinema, detendo-nos com mais vagar no setor da exibição para sumarizar alguns aspectos fundamentais do período de crise dos anos 1990.

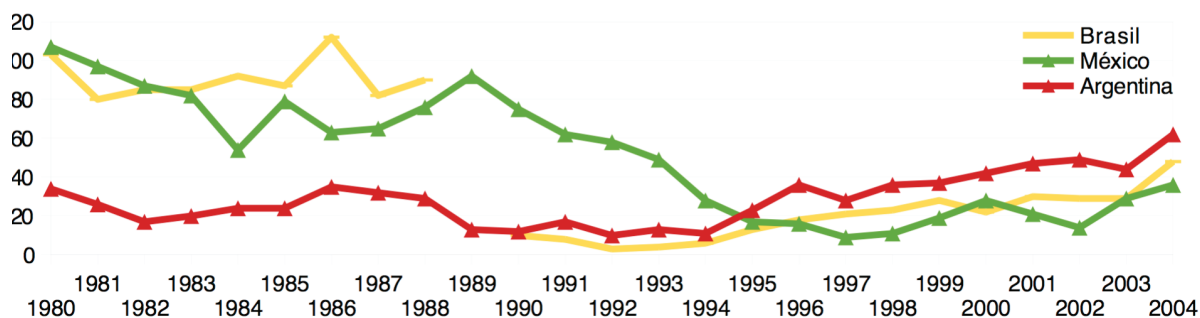
No caso brasileiro, há a necessidade de se rever as interpretações sobre a crise da Empresa Brasileira de Filmes —Embrafilme— até sua dissolução, ainda que a produção de filmes de longa-metragem tenha se mantido, enquanto na Argentina, é preciso entender como o

Instituto Nacional de Cinematografia permaneceu embora sua produção tenha sido reduzida para a metade de 1988 a 1989 e só tenha se recuperado em meados dos anos 1990, quando passa a se chamar Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Já no caso do cinema mexicano parece ser fundamental analisar como se deu a inserção do México na ALCA (Área de Livre Comércio das Américas), uma extensão do NAFTA (North American Free Trade Agreement), pois o México nos parece ter sido, até então, uma importante barreira à entrada de uma nova configuração da hegemonia do cinema norte-americano, especialmente no que diz respeito à introdução de salas tipo Multiplex.

Produção ou exibição?

Como pensar a crise que se abateu sobre o cinema nos anos 1990? A partir do enfoque da economia política do cinema e das políticas culturais é comum encontrarmos análises que privilegiam o foco na produção cinematográfica,² tendo em vista, conforme podemos notar na figura 1, que há uma queda da produção dos três países a partir dos anos 1990. Assim, no Brasil, trabalhos como Alvarenga (2010), Borges (2007), Chalupe (2010), Ikeda (2011), Marson (2006), entre tantos outros, procuram compreender como, depois da queda, o cinema se reergue, tratando do período que se convencionou chamar de Cinema da Retomada, e que na Argentina denomina-se Nuevo Cine Argentino Independiente e no México, Nuevo Cine Mexicano. Mais recentemente outros trabalhos procuraram inclusive comparar o cinema argentino e brasileiro, como Amaral (2013) e Cabral (2014), mas nestes também a maior preocupação é com a análise da produção do pós 1990 e suas políticas cinematográficas.

Figura 1. Filmes produzidos no Brasil, México e Argentina de 1980 a 2004



Fonte: Filmes argentinos: INCAA, Biblioteca, centro de documentatcion y archivo, filmes lançados (CD); Filmes brasileiros: Simis, 2010; Filme mexicanos: Instituto Mexicano de Cinematografía. Elaboração própria.

Ampliando a figura 1 com referências anteriores aos anos 1980, conforme a figura 2, pode-se notar que há momentos de crescimento e de queda coincidentes entre a produção cinematográfica dos três países, como o aumento da produção em meados dos anos 1980. A condição comum periférica e dependente das indústrias cinematográficas da América Latina, a que Getino (2010) se refere, pode nos dar pistas para explicar convergência da produção dos três países. Mas, o que é inédito, e requer uma análise mais aprofundada, é a intersecção, pois, se há oscilações que se assemelham nas produções dos três países, é apenas no início dos anos 1990 que as linhas convergem para um ponto comum e de crise na produção. Por outro lado, a partir de 1995, quem ganha impulso, embora tenha uma população bem menor, é primeiro a produção de filmes argentinos, seguida dos brasileiros, enquanto a do México está em queda e se recupera só depois no início do século seguinte.

Brasil: Embrafilme, filmes pornográficos e marcos da crise

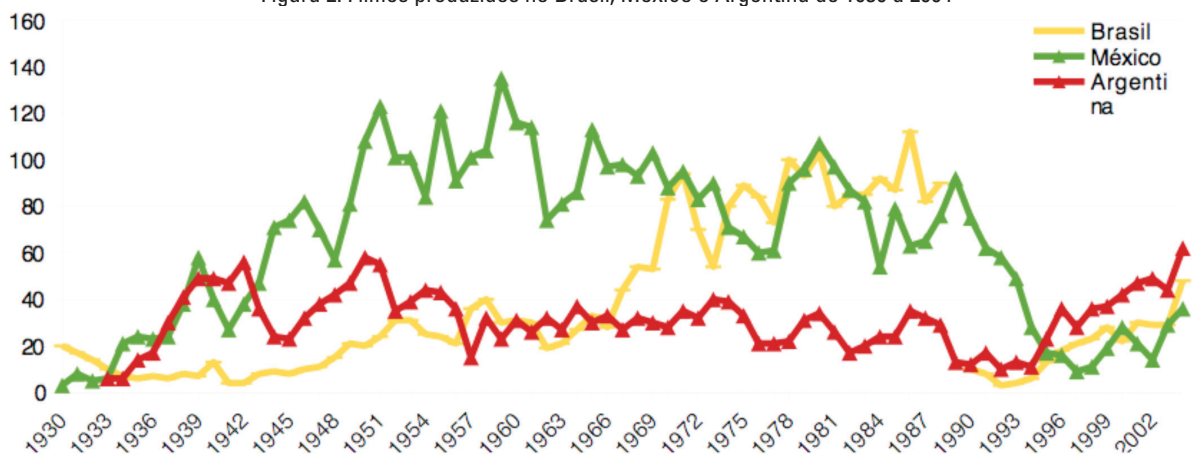
No caso brasileiro, notamos, conforme figura 2, que a produção de filmes de 1968 a meados de 1988, ainda que os-

cilante, em alguns momentos foi em maior número em relação aos outros dois países, embora tenha tombado repentinamente no final dos anos 1990. Para explicar essa crise na produção, no caso do Brasil, é importante rever alguns dados sobre o desempenho da Embrafilme, empresa estatal cuja política, em conjunto com o Conselho Nacional de Cinema (Concine), consistia na conquista do mercado por meio do tripé: incentivo à produção, distribuição e cota de tela, mas levando em conta que, dentro dos limites do tema a que nos propomos, não é possível examinar todas as implicações da trajetória e da crise desta empresa, bem como da política cultural do período.

A Embrafilme surgiu em 1969 e se consolidou nos anos em que foi dirigida pelo cineasta Roberto Farias (1974-1979), quando o cinema nacional passou a dominar o mercado: entre 1974 e 1978, o número de espectadores de filmes nacionais dobrou, de 30 para 60 milhões, e a arrecadação em dólar subiu mais de 288%. São dados que mostram o avanço do cinema nacional sobre o estrangeiro, que perdeu público (em 1974, atingiu 170 milhões e, em 1978, 148 milhões) e arrecadou apenas 19% a mais em dólar (LEI básica do cinema brasileiro, 1979).

De 1978 até 1984, o número de espectadores de filmes nacionais se manteve. Mas como nota Johnson (1993,

Figura 2. Filmes produzidos no Brasil, México e Argentina de 1930 a 2004



Fonte: Filmes argentinos: INCAA, Biblioteca, centro de documentatcion y archivo, filmes lançados (CD); Filmes brasileiros: Simis, 2010; Filme mexicanos: Instituto Mexicano de Cinematografía. Elaboração própria.

p.32), entre 1981 e 1988, “os filmes de sexo explícito foram responsáveis por uma média de quase 68% produção total. Em 1988, vinte das trinta maiores bilheterias nacionais foram filmes pornográficos”. Reproduzo abaixo a tabela 1 apresentada no artigo de Johnson (1993, p.33) que ilustra bem o avanço deste gênero de filmes sobre o restante, mas acrescidos dos dados levantados por Gatti (2008, p.81):³

Tabela 1 Produção Brasileira de Filmes: 1978-1989

Ano	Total	Pornográficos	Embrafilme	Outros	% Pornô	Pornográficos (Gatti)
1978	100	15	14	72	15	-
1979	93	07	16	70	08	-
1980	103	32	18	53	31	41
1981	80	63	16	01	79	41
1982	85	59	22	04	69	38
1983	84	62	18	04	74	37
1984	90	64	22	04	71	35
1985	87	59	-	-	68	44
1986	112	69	-	-	62	61
1987	82	43	-	-	52	36
1988	90	68	-	-	76	27
1989	-	-	-	-	-	22

Fonte: Johnson, 1993, p.33 e Gatti, 2008, p.81. Elaboração própria.

Reavivando a memória, se a partir de 1970 tivemos um gênero que era a mistura da chanchada com erotismo, conhecido por pornochanchada, com o início da abertura política, durante o governo de Ernesto Geisel (1975-1979), a censura abrandou e a pornografia ocupou o espaço ocioso dos anacrônicos palácios de cinema dos 1920 a 1950. Os filmes pornográficos (de sexo implícito, pornochanchada ou explícito) encontraram um público, até então contido, que ocupou e manteve as antigas salas que resistiram à especulação imobiliária até que, com a proliferação dos videocassetes, especialmente a partir de meados dos anos 1980, seguidos dos DVDs, do *pay per view* na televisão e do acesso à internet, estes filmes passaram à exibição restrita.

De qualquer forma, pornochanchada, filmes comerciais ou filmes de arte e pornôs (explícitos ou não) são parte da produção cinematográfica, assim como na indústria automobilística há a produção de carros populares, baratos, com equipamentos de segurança menos sofisticados, e os de luxo. Se houve uma produção maior de filmes pornográficos naquele momento, ela se deu por conta das restrições maiores durante a ditadura cívico-militar que represou esse acesso e gerou grande expectativa quando abrandou a censura, num momento em que a inflação se impunha com maiores índices, exigindo uma produção rápida, barata e que viesse de encontro a um público.

No entanto, as críticas à política cinematográfica desempenhada durante este período eram contundentes.

Nos limites de nossa discussão não cabe rever como se deu a crítica de produtores ao chamado mercantilismo da Embrafilme (que não distinguiu entre gêneros cultos ou incultos, comerciais ou não comerciais, tradicionais ou novatos, industriais ou independentes), ao mercantilismo de certos produtores e à pornochanchada. Mas, resumidamente, em relação ao filme pornô, dizia-se que reafirmavam a marca do cinema brasileiro como uma produção de filmes de nudez e palavras de baixo calão.

Por outro lado, o elevado número de espectadores dos filmes nacionais registrado até meados dos anos 1980, ao invés de festejado, era visto apenas como produto do bom desempenho de uns poucos filmes, os pornôs e outros da série Trapalhões, filmes de comédias destinadas um público infante juvenil que alcançaram de quarto a quase seis milhões de espectadores. No entanto, esta série, até hoje vista com preconceito, inclusive no meio acadêmico, sedimentou, conforme Ramos (1987, p.426), “o segmento mais próximo de um cinema com feições nitidamente industriais”, um cinema popular de massa que se apoiou numa estrutura concentrada e verticalizada, recorrendo a fornecedores especializados (Ramos, 1995, p.43).

Na verdade, essas críticas refletem mais: a) a competitividade interna do setor produtor; b) a hostilidade dos exibidores, contrários ao aumento da cota de tela (de 63 dias, em 1969, a 140, a partir de 1979), que aos poucos a reverteram a seu favor, financiando parte da produção de pornochanchadas e sexo explícito e c) a falta de apoio de um público mais elitizado (e respaldado na mídia) a um cinema, um tipo de espetáculo que, como veremos mais a frente, entrava em um momento de transição. Muitos se incomodavam com a fatia que os filmes de maior público abocanhavam com o chamado adicional de bilheteria, uma complementação de renda.⁴ Como bem notou Abreu (2000, p.432) “as pornochanchadas incomodavam também os órgãos estatais e as distribuidoras americanas, pois conseguiram efetivamente conquistar importante fatia do mercado com seus modos nada educados e padrões

de gosto duvidoso”. E mais adiante acrescenta uma pista para o declínio da pornochanchada e, significativamente, o avanço do filme de sexo explícito nacional: o *hardcore* norte-americano. Este rival levou a produção nacional a radicalizar o gênero para o sexo explícito a partir de 1981, momento em que o adicional de bilheteria já estava extinto, causando, segundo Abreu (2002, p.227) um “golpe traiçoeiro na economia da Boca do Lixo, atingindo-a duramente em seu aspecto comercial”.

A saída foi realizar filmes como *Coisas Eróticas* (1982), considerado o primeiro pornô nacional de sexo explícito, que resultaram em uma das maiores bilheterias (4 milhões de espectadores). Conforme Abreu (2000, p.433), estes filmes “produzidos com custos mais baixos e pior qualidade que a pornochanchada, (...) ocuparam vasta fatia de mercado, com cerca de 500 títulos nos anos seguintes”. Eram “os novos bárbaros que chegam vorazes ao mercado, fazendo-nos sentir saudade dos esforços de segmentos da produção paulista e carioca da década anterior”, segundo Ramos (1987, p.439). Mas, com o tempo, a exibição desse gênero nas salas ficou saturada, repetitiva e rompeu o frágil equilíbrio do cinema da Boca, embora as ácidas críticas à Embrafilme já tivessem conquistado um certo público, mais elitizado, que facilmente se indispsôs com o cinema nacional como um todo.⁵

Um estudo de 1979, esclarece como se dava a competição no mercado e, possivelmente, no início dos anos 1980:

A competição entre os filmes nacionais, determinada pela concorrência maior do filme internacional, fez-se entre práticas capitalistas mais *civilizadas* e outras mais *selvagens*. As primeiras procuravam diversificar os gêneros dos filmes, alcançar padrões técnicos e artísticos mais apurados, atingir o público por um equilíbrio ideal entre as suas várias faixas socioculturais, em linguagem mercadológica, as faixas de A a C; em resumo, procuravam fazer um mercado, estável, médio, tradicional. As segundas trabalhavam com um único gênero de filme, de padrão técnico artístico estandardizado, para atender à produção rápida, barata e em quantidade, de um produto que encontrava plena aceitação popular, principalmente junto às faixas B e C; em resumo, tratava-se de operar no mercado com imediatismo, aproveitando ao máximo as potencialidades da relação produto/mercado, antes que elas pudessem se esgotar (Villela, 1979, p.113).

Anos depois Ramos (1995, p.16) diria que a produção da Boca do Lixo⁶ foi significativa por ter buscado um diálogo com o público popular e, na maior parte sem apoio financeiro da Embrafilme, com uma grande arrecadação (89,1%), em 1973, para uma menor em (de 62%), 1978, e com filmes que não se restringiram à pornochanchada, mas a uma variedade de gêneros. Referindo-se a Antonio Polo Galante, apresenta dados (23 filmes rodados entre 1976 e 1982) provando uma intensa produção (p.21). “A rapidez era uma norma: o produto deveria estar nas salas em 2/3 meses após o início da produção, sendo que alguns filmes chegavam a ser produzidos e lançados no tempo recorde de 30 dias” (p.22). Ainda assim, “a Boca

teve dificuldades para se modernizar, para racionalizar uma produção em série mais regulada, homogênea, competitiva no plano nacional e internacional” (p.24).

Marson (2006, p.19) também aponta para esses produtores independentes, sem financiamento do Estado, de forma imparcial:

as pornochanchadas na década de 1970 e depois os filmes pornográficos nos anos 80, produzidos no Rio de Janeiro e principalmente na Boca do Lixo, em São Paulo são exemplos dessa produção que existiu à margem da Embrafilme, graças a um particular mecanismo de produção, distribuição e exibição desenvolvido nestes “polos cinematográficos”. (...) De certa forma, o cinema da Boca conseguiu realizar a tão sonhada integração vertical no cinema brasileiro, aliando produção, distribuição e exibição. Essa modalidade de produção cinematográfica ficou conhecida como “cineminha”, em contraposição ao “cinemão”, herdeiro da tradição do Cinema Novo, mais “culto” e financiado através da Embrafilme.

Sem podermos adentrar na discussão entre práticas “selvagens” ou “civilizadas”, entre “cineminha” e “cinemão”, ressaltamos que outros autores ainda reafirmariam esta disputa na produção deste período. Essas divisões serão apontadas como parte da crise da Embrafilme, cujas falhas apontadas variam, desde ela não ter contemplado a exibição do mesmo modo que fez com a produção e a distribuição, até ter deixado alastrar o paternalismo, a formação de grupos ou “panelinhas”, enfim, diversos são os pontos nevrálgicos e não é nossa pretensão discutir os erros da empresa. Se de fato, a partir dos anos 1980, a maior parte dos filmes eram do gênero dos pornôs, e não aqueles produzidos pela Embrafilme, conforme dados de Johnson, na tabela 1 acima apresentada, não há dúvida de que foi a política cinematográfica implementada pelo Concine e a Embrafilme que ampliou o espaço do cinema nacional desde a década anterior, espaço que na década de 1990 foi retomado pelo cinema estrangeiro. Não podemos esquecer, como já mencionamos, que os exibidores responderam ao aumento da cota de tela, financiando parte da produção de pornochanchadas e sexo explícito e que filmes da popularíssima série *Os Trapalhões*, já mencionada acima, contaram com o apoio da Embrafilme.⁷ Por isso consideramos apropriada a comparação feita por Marson (2006, p.24): “em 1990, o público de cinema nacional foi de 10,51%, contra 35,93% em 1983, período mais produtivo da Embrafilme. Chegamos a um terço do mercado no início da década de 1980 para retroceder a menos de um quinto em 1990”.

Selonk (2004, p.116) também confirma essa referência positiva:

A Embrafilme realmente representou uma diferença para a comercialização das películas nacionais, especialmente até os anos 80, porque contava com recursos financeiros para a comercialização, podendo investir em publicidade e promoções, e intermediava a negociação com os exibidores de forma mais eficaz, por possuir maior número de filmes. O apelo comercial de grande parte das obras realizadas e distribuídas

com o apoio da empresa atendia os interesses dos exibidores. Além disso, o cinema brasileiro tornou-se um assunto importante para os meios de comunicação e a opinião pública. O êxito do trabalho da Embrafilme fomentou a autoestima do cinema verde-amarelo, que atraía grandes plateias, matérias em jornais e credibilidade dos exibidores.

E Cabral (2014, p.165) também faz uma observação interessante: no rearranjo da cadeia cinematográfica pós-Embrafilme, as *majors* que conformam o conglomerado norte-americano se posicionaram “de forma altamente competitiva na distribuição dos filmes nacionais. Por sua vasta experiência em escala mundial, e também por contar com benefícios oferecidos pela legislação brasileira (artigo 3º da Lei do Audiovisual⁸) e com uma nova configuração do parque exibidor, essas empresas transnacionais firmaram uma posição vantajosa no mercado local”.

Embora não seja aqui nosso propósito esmiuçar o quadro da política cinematográfica deste período, mas apenas apontar os momentos de ruptura, voltando às figuras 1 e 2, elas são essenciais para nosso trabalho justamente por apontar onde tem início a crise do modelo intervencionista da Embrafilme/Concine, já que há um consenso por parte dos estudiosos apontando que sua extinção pelo presidente Collor, ainda que de forma autoritária, era inevitável - a última pá de cal sobre o “cadáver” do cinema brasileiro -, pois naquele momento se apresentava como um modelo muito desgastado e com poucas possibilidades de continuidade, sem legitimidade nem ao menos no campo cinematográfico, quanto mais no Estado ou na opinião pública. Mas, lembrando que em termos de produção ainda mantivemos uma produção estável, seja com apoio da Embrafilme, seja sem financiamento estatal (87 filmes, em 1985, 112, em 1986, 82, em 1987 e 90, em 1988⁹), perguntamos: quando ocorre a crise? E por que? Em que momento se dão os primeiros revezes da fase conhecida como áurea da relação Estado e cinema no Brasil? Por que Ramos (1995, p.43) afirma que “a crise profunda da industrialização do cinema brasileiro, iniciada na segunda metade dos anos 80, eclode num momento em que um padrão técnico e artístico estava se consolidando”?

É neste sentido que se faz necessário, do ponto de vista metodológico, repensar a crise do cinema nacional no Brasil deste período da perspectiva da exibição. Se até final dos anos 1980 a produção de alguma forma se mantinha, é preciso analisar as outras áreas e a exibição torna-se importante, pois há uma queda abrupta de espectadores e de salas em meados dos anos 1980: se em 1982 tínhamos 249 milhões de espectadores, em 1984, passamos para 104 milhões, com leve recuperação entre 1986 e 1987, para depois retornarmos a cair. E o número de salas existentes também sofre uma queda drástica, justamente em 1984 (de 2.293 em 1982, para 1813 em 1984 e outra queda em 1986, 1.392).¹⁰

Em outro trabalho analisamos (Simis, 2014) alguns fatores que influenciaram essa queda: uma televisão amadurecida como indústria somada ao aumento do preço dos

ingressos num momento de crise econômica no país. No entanto, também apontávamos que se a queda no número de espectadores repercutiu negativamente para o cinema estrangeiro (queda que só é revertida parcialmente a partir de 1984) para o cinema nacional, desde 1974 até 1984, havia crescimento do público. E concluíamos que: 1) se há uma queda drástica do público em meados dos anos 80 é a queda do público popular, público assíduo do cinema nacional, 2) não há evidência de migração de um público espectador de salas de cinema para outra mídia, como o videocassete, DVD, ao menos nas grandes cidades. Se o público espectador encolheu, é porque diminuiu sua assiduidade, diversificou sua forma de entretenimento, dividindo-se entre cinema, televisão, vídeo, DVD. Por outro lado, nos anos 1970, a televisão formou um grande público, que não era necessariamente espectador de cinema, e seguiu conquistando novas camadas, muitos analfabetos ou semianalfabetos que na TV assimilam facilmente os filmes estrangeiros já dublados. O público espectador mais assíduo das salas, onde os filmes estrangeiros são legendados, se restringiu a uma camada menor que estagnou a partir de meados dos anos 1980 e decresceu nos anos 1990, recuperando o crescimento apenas a partir de 2009, embora o crescimento do número de salas ocorresse muito antes. Assim, no caso do cinema nacional, a audiência diminuiu, mas não por conta da concorrência com a televisão. Até porque a cada dia novas salas são inauguradas, o público espectador das salas está crescendo e, segundo uma pesquisa feita recentemente, o perfil demográfico do consumidor de cinema no Brasil se destaca pela incidência de moradores da região Sul, de jovens de 16 a 24 anos, da classe B, possuidores de internet, TV por assinatura, celular com internet e computador próprio (Jordão e Alluci, 2014, p.93). Por isso, nossa hipótese aponta para a necessidade de uma revisão crítica da política cinematográfica (integração cultural latino-americana, legislação, preço de ingressos, obrigatoriedade de exibição, multas, etc.), da relação exibidor/distribuidor com o produtor nacional e do aumento do preço dos ingressos.

Tomando o Brasil como ponto de partida, passamos agora a investigar em que momento o cinema e as salas se transformam na Argentina e no México.

Argentina: marcos de uma crise anunciada

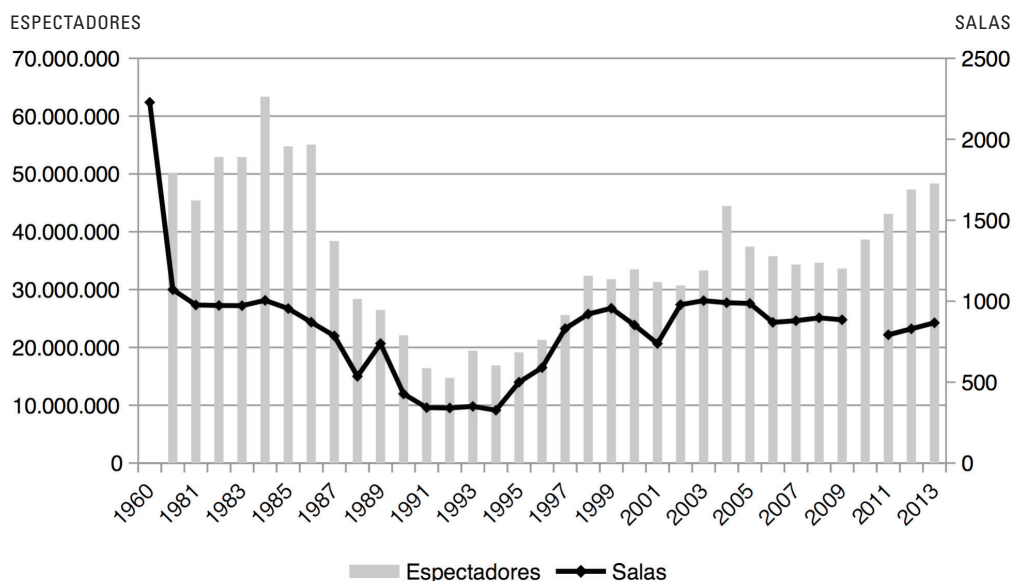
É interessante notar que alguns trabalhos sobre o cinema argentino tem privilegiado cortes que correspondem às mudanças no plano político, mas as mudanças ultrapassam um regime. Por outro lado, valer-se dos marcos do modelo neoliberal na economia argentina também pode ser um equívoco, pois não explica porque não extinguiram o Instituto Nacional de Cinematografía (INC)¹¹, nem como, em 1994 foi criada uma Lei que não correspondeu em nenhum aspecto a esse modelo. Se os governos e seus planos econômicos têm implicações na

condução da política e da economia cinematográfica, o cinema tem seus próprios marcos, como já vimos no caso do Brasil.

Assim, datas de início e término da ditadura argentina, de 1976 a 1983, são tratadas como referências significativas, mas, se podemos afirmar que a ditadura cívico-militar foi um período que representa a fase mais medíocre para o cinema (censura, repressão, perseguição ideológica, paralisação da discussão sobre um *Proyecto de*

Ley del Cine e, principalmente diminuição do número de filmes e de sua qualidade), no âmbito da exibição é apenas o início do processo de fechamento de muitas salas, de perda de público do cinema (ver figura 3) e do cinema nacional (ver figura 4) e de uma certa estrangeirização no setor que, não por acaso, também se soma ao início do modelo neoliberal, avançando sobre os anos 1990, e, como modelo de gestão do Estado, de forma sistemática na década de 1990.

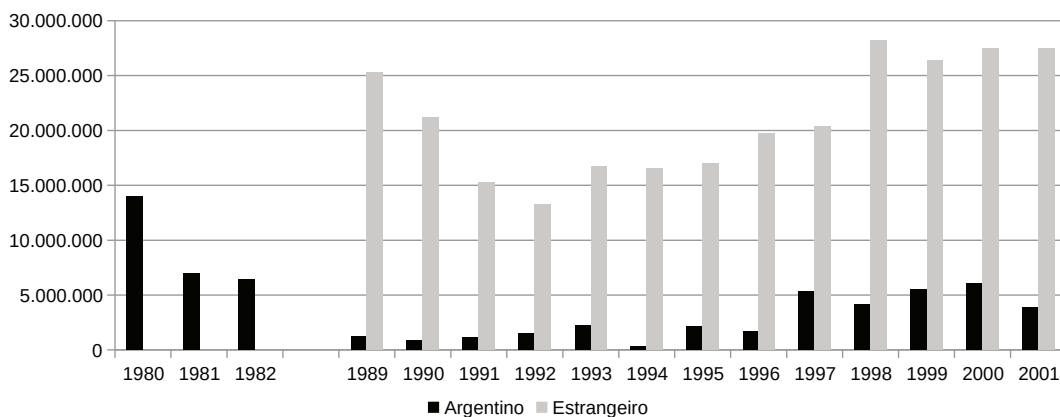
Figura 3. Número de espectadores e salas na Argentina



Fonte espectadores: 1980-88: Getino, 1995; 1989-1995: Marino, 2012, p. 314; 1996-2003: Getino, 2006, p. 126; 2005: Anuario de la Industria de Cine 2009 (INCAA); 2006: Anuario de la Industria de Cine 2010 (INCAA); 2007: Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina 2011 (INCAA); 2004, 2008: Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina 2012 (INCAA); 2009-13: Anuario 2013 de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina (INCAA). Elaboração própria.

Fonte salas: 1960: Amaral, 2013, p.51; 1980-88: Getino, 1995; 1989-2007: Marino, 2012, p. 324 e p.356; 2011: Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina 2011 (INCAA); 2012: Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina 2012 (INCAA); 2013: Anuario 2013 de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina (INCAA). Elaboração própria. Obs.: Os dados sofrem variações conforme a fonte. Em Perelman e Seivach (2015), por ex. os dados são ligeiramente diferentes e tem como fonte CEDEM, GCBA, com base em dados de SICA.

Figura 4 Número de espectadores argentinos e estrangeiros na Argentina



Fonte: De 1980-82, Perelman e Seivach, 2003, p.19. Os outros anos Marino, 2012, p. 314. Elaboração própria.

Conforme Perelman e Seivach (2003, p.18), foi durante a ditadura cívico-militar que houve um processo de concentração das empresas produtoras (Argentina Sono Film pela empresa MBC e Aries¹² que adquiriu Baries) e também a fusão de laboratórios (Alex com Tecnofilm). E completa:

Além dos grupos nacionais que acapararam a produção nacional, os outros grandes beneficiados neste período são as empresas de exibição e as grandes distribuidoras estrangeiras, que com alto preço das entradas em dólares [em 1981, devido à sobrevalorização do peso, o preço nas localidades alcança cinco dólares, colocando-se entre as mais caras do mundo], incrementam a rentabilidade de suas inversões. Tradução nossa ou tn.

Completamos essa última citação com outra publicada na revista *Variety*, em 1979, que mostra o processo de exclusão do filme argentino e como o cinema norte-americano reverteu as mudanças a seu favor:

Dos 45 filmes que conseguiram mais de 100 mil espectadores nas salas de estreia durante 1978 (...), 25 foram distribuídos por companhias norte-americanas, 19 por 'independentes' e o restante foi um filme argentino. Em dólares, o vigor econômico do mercado argentino de filmes se explica pelo constante aumento do preço das localidades, desde menos de um dólar no começo de 1976, até alcançar atualmente 2,25 dólares. Em termos gerais, a comercialização cinematográfica tem se concentrado no setor abastado da população, dado que o poder aquisitivo dos trabalhadores não qualificados sofreu um processo de deterioração há uns três anos. O resultado tem sido melhores ingressos com menos espectadores. Um fator que contribuiu para este desenvolvimento foi o virtual de desaparecimento de filmes argentinos como principal competidor a partir de 1975 (*Variety*, 1979 apud Getino, 2008, p.305¹³, tn).

No entanto, se a alta no preço dos ingressos corroeu o número de espectadores, principalmente o público popular, na década seguinte, também acabou enxugando os lucros dos setores de distribuição e exibição, aqueles que apontamos como os mais favorecidos pelo regime cívico-militar, pois foi nos anos 1980 que se desenvolveram novas tecnologias. Essas novas tecnologias, como a televisão a cabo, o videocassete, com seus filmes em VHS e o acesso à gravação de filmes exibidos na TV, se tornaram acessíveis aos espectadores das salas de cinema, primeiramente àqueles que podiam pagar os ingressos e com poder aquisitivo para obter as novidades tecnológicas. Esses espectadores logo assimilaram essas outras formas de entretenimento, reduzindo seu tempo de lazer em salas de cinema. Como assinala Rovito (2013),¹⁴ na Argentina, em 1975, último ano antes do golpe militar, a Argentina tinha 25 milhões de habitantes e 80 milhões de espectadores por ano. Era uma relação de pouco mais de 3 para 1. Já nos anos 1990, 1991 e 1992, a Argentina passou de 25 milhões de habitantes para 30 e tantos, dependendo do ano, e a relação baixou para 19 milhões de espectadores, ou

seja, menos de um por habitante: uma queda abrupta de público mesmo com o aumento da população. Isto ocorre por conta da concorrência das novas tecnologias com as tradicionais salas de cinema e também como resultado das políticas neoliberais que fazem crescer os índices de insegurança nas grandes cidades, incentivando o público a ver filmes em suas residências ou a ir de carro a um cinema em um shopping ou ainda a uma sala que tenha um estacionamento facilitado.

De fato, na Argentina, os primeiros canais privados iniciaram sua atividade muito antes que no Brasil, em 1960-62 e, entre o final da década de 1970 e início de 1980, melhoraram a qualidade e ampliaram a programação. Conforme Alborno e Mastrini, (1999, p.63), no início de 1980 "o sistema de cabo na Argentina começa uma nova etapa, alcançando grande penetração em algumas localidades do interior e se fazendo presente nas grandes cidades". Os autores afirmam ainda que, em 1986 foi promulgado o decreto 1.623 que, ao permitir que o setor privado recebesse e enviasse sinais por satélites no país, concentrou a produção nacional de sinais de cabo na cidade de Buenos Aires, aumentando a quantidade de sinais oferecidos ao cliente e sua atração. Infelizmente há uma enorme dificuldade em obter dados dos anos 1980, mas, em 1989 o total de assinantes de TV paga na Argentina já atingia 2.000.000 (Marino, 2012, p.224), enquanto no Brasil a TV por assinatura ainda engatinhava: em 1993, o total de assinantes era de apenas 250.000 (Simis, 2000).

Em relação ao vídeo, conforme Getino¹⁵ (1990, pp.21-38), as primeiras experiências de trabalho com vídeo na Argentina foram a partir dos anos 1970 e estavam ligadas a fins educativos ou sociais. Em 1982 a produção local de equipamentos (Sony, Philco e produção local) era de 14 mil unidades e, no ano seguinte, de 23 mil, afora o que vinha por contrabando. Assim, estimando que, entre 1982 e 1983, 4% dos títulos eram argentinos e com um público espectador de 140 milhões, o cinema ficava com apenas 47 milhões. O número de locadoras de vídeo neste período alcançou 2,200. São números que se apresentam elevados se tomarmos como parâmetro o total da população: 38 milhões de argentinos em 1988 frente aos 147 de brasileiros, que já possuíam 4.500 locadoras de vídeo, um pouco mais que o dobro da Argentina, mas com um número semelhante de aluguel de vídeos por videolocadoras, 3.000 para a Argentina e 2.500 para o Brasil. Não por acaso, Wotman (2014) considera o vídeo, e não a televisão, a primeira modificação no consumo de cinema em termos de um público massivo frequentador de salas, seguido da TV a cabo e, mais adiante, do DVD.

Quanto à produção, no final da ditadura, a desvalorização do peso frente ao dólar, gerou um quadro inflacionário que repercutiu na queda produção (ver figura 2, de 34, em 1980 para 26, em 1981; 17, em 1982 e 20, em 1983). Quando a Argentina retornou à democracia, em 1983, houve políticas culturais preocupadas com a cultura, particularmente aquelas engendradas por Manuel Antín

indicado para dirigir o INC, pois abriu mais espaço para as novas gerações. Mas esses filmes não foram muito bem-sucedidos e, como a produção não se baseava em subsídios, mas em créditos, muitos destes créditos ficaram sem ser pagos, foram se acumulando e repercutiram na queda de recursos para apoiar novos filmes.

Uma entrevista com Getino,¹⁶ em 2012, esclarece mais sobre o que ocorreu com o cinema argentino neste momento. Segundo este cineasta, durante o governo de Raúl Alfonsín (1983-1989), a Argentina estava iniciando o seu processo de redemocratização e, além de Alfonsín acabar com a censura e restabelecer a autarquia do Instituto, com a gestão direta do fundo de fomento à produção, constituído pela arrecadação de 10% das vendas de ingressos no parque exibidor argentino (Lei 23.052, de 22 de fevereiro de 1984), desenvolveu uma política de fomento por meio do INC, dirigido por Manuel Antín, que proporcionou o aparecimento de uma geração de cineastas. Mas não houve, nesta primeira etapa da redemocratização, mudanças em relação ao período anterior, além do incentivo à produção de um cinema de qualidade cultural, que estimulou o cinema de autor, e da procura de mercados no exterior, sobretudo na Europa, com a criação da Argencine, um escritório em Madri para promover a venda de produções argentinas na Europa. Conforme complementa Amaral (2013, pp.48-51), durante todo o período foram as leis 17.741/57 e 20.170/68 que guiaram o cinema e, além da Argencine (1985-90), que vendeu 79 cópias de filmes argentinos para diversos países¹⁷, entre as medidas do INC para exportar estavam as *Fifty-Eight weeks of Argentina Cinema Tour* e uma caixa de filmes distribuídos pelo presidente Alfonsín em suas viagens internacionais. Amaral ainda conclui que, durante o governo Alfonsín, o cinema ganhou maior visibilidade local e internacional e experimentou estabilidade em sua produção, mas isso não significa que tenha sido uma política cinematográfica sustentável, pois a crise econômica se aprofundou e atingiu todos setores cinematográficos. Conforme podemos ver na figura 3, em 1987, há uma queda drástica de público, que segue aumentando nos anos seguintes repercutindo no número de salas que só é revertida em 1994.

Como argumenta Amaral, acrescentando a repercussão da crise para os produtores:

“Como consequência, o parque exibidor diminuiu (a cadeia de exibição se retraiu dado o fechamento de 40% das salas de projeção) e, por sua vez, o número de filmes distribuídos. Muitos produtores terminariam o período como devedores do INC, que somava mais de Us\$16 milhões em créditos não pagos” (Amaral, 2013, p.51, tn).

Foi nesse quadro de crise que Octavio Getino assumiu o INC, primeiro como vice-presidente de René Mugica (1989-1990), depois, já no governo seguinte, como presidente (1990-91). Sem recursos, com a crise em crescimento, ao invés do então presidente Carlos Saúl Menem extinguir o Instituto Nacional de Cine, tal como Collor de Melo extinguiu a Embrafilme, o Concine e diversos outros

organismos, naquele momento a Argentina não apenas manteve seu Instituto Nacional de Cine, como melhorou uma lei de cinema já existente. Pode-se mesmo afirmar que, durante o governo Menem, o cinema de alguma maneira sempre foi protegido. Embora Getino não tenha permanecido um curto tempo no governo (cerca de um ano e meio) por discordar da política neoliberal do governo Menem, conseguiu evitar que a Lei de Emergência Econômica,¹⁸ que possibilitou a Menem vender todas as empresas estatais, incluísse o INC, cortando subsídios. Na entrevista¹⁹ ele explicita os detalhes:

Esta lei [Lei de Emergência Econômica] tinha um caráter geral e como ela cortava os subsídios não havia possibilidade de continuar fazendo cinema, algo similar ao que ocorreu no Brasil quando Collor fechou a Embrafilme. Mas houve uma situação favorável que advém um pouco de como se dá a política nos nossos países: Menem havia estado na minha casa no governo de Isabel Perón (1974-1976), ele era uma alternativa do setor progressista do peronismo porque se opunha à política deste governo e houve um encontro na minha casa com duzentos companheiros militantes ao qual Menem veio. Portanto, havia uma relação minha com Menem anterior a sua chegada à presidência. Na campanha eleitoral de 1989 eu e outros cineastas filmamos Menem e fizemos uma declaração de apoio a ele (...). Devido a este histórico de relações conseguimos finalmente que o INC não fosse incluído na lei de emergência, ainda que não tivéssemos recursos.

É o que também revela González (2013):²⁰ “E alguém se pergunta: ‘O que aconteceu?’. Sabe o que me disse Octavio? Alguém imagina algo relacionado à política, talvez algo estratégico. Mas não, era algo muito mais frívolo: Menem gostava de cinema. E Getino me disse isso, que Menem gostava e se preocupava muito o cinema, e por isso foi uma espécie de questão subjetiva pessoal”.

Com cortes e pouquíssimos recursos, ao contrário do que aconteceu com os cortes em outras áreas, ainda assim o Instituto permaneceu e foi atendido com uma cota extra. Só a partir de 1989, como afirma o próprio Getino (1995, p.265), tem início uma nova etapa condicionada pela política econômica,

durante a qual a produção cinematográfica precisou suportar restrições orçamentárias no INC, dificuldades para o cumprimento dos subsídios estabelecidos por lei, etc., aquelas que recentemente foram superadas a partir de 1991, uma vez que se exceptuou o cinema dos alcances da Lei n. 23.697, de setembro de 1989 -conhecida como de Emergência Econômica -, entre cujas disposições figurava a de eliminar toda forma de proteção e subsídios às empresas nacionais [tn].

Não é nosso propósito recuperar todo percurso da política cinematográfica argentina neste período, que ademais está muito bem documentado em vários trabalhos, como os de Getino e Amaral, mas apenas repensar os momentos de corte, que marcam períodos diferenciados. Neste sentido, consideramos importante apontar a gestão de Getino, pois, conforme avalia Amaral (2013, p.52),

houve ali “um primeiro intento de democratizar o fazer cinematográfico após o retorno à democracia”. Getino propõe uma cultura nacional por meio da representação das diversas regiões do país, e para tanto objetiva a federalização da indústria com a criação de centros regionais de filmagem, bem como um cinema voltado para as massas e menos dependente dos fundos públicos.

Mas talvez o marco mais concreto de mudanças na produção tenha sido a criação da Nueva Ley del Cine (Ley n° 2.4377/94)²¹, ampliando em cinco vezes os recursos para o cinema,²² alterando o INC, inclusive na sua nomenclatura, agora Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), e cujo ponto de partida talvez esteja em 1987, quando, durante o Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, se lançou uma declaração acerca do Espaço Audiovisual Latino-Americano. Não é possível analisar a forma como ocorreu a incorporação do cinema no espaço mais amplo do audiovisual no âmbito deste trabalho, mas certamente estava distante da sintonia que se estabeleceu entre o INCAA e os conglomerados multimídias locais, gerando críticas, e sua contraface, um movimento que ficou conhecido como *Nuevo Cine Argentino* (NCA), especialmente com o filme *Rapado* (1995), e sob influência das múltiplas escolas que se expandiram a partir da década de 1980, que, em 1991, chegou a quase 10 em Buenos Aires, atraindo atualmente cerca de 12 mil alunos. O NCA talvez tenha contribuído para a recuperação do público argentino e inovado com novas formas de financiamento independente do Estado, pois segundo Amaral (2013, p.58, tn) o “NCA representava uma alternativa ao modelo mercantil de produção que crescia a partir da participação das empresas de televisão e dos conglomerados de capital concentrado e hegemônico no universo do cinema”. Junto com os vultuosos recursos da Lei 2.4377/94, possivelmente ele seja também o responsável pelo impulso ganho, a partir de 1995, que colocou a Argentina pela primeira vez na história cinematográfica à frente da produção brasileira e mexicana (ver figura 1 e 2, acima).

Como compara Rovito (2013),

No caso do Brasil, a Embrfilme desaparece de um dia para o outro, ou seja, o cinema desaparece de um dia para o outro, passamos de 80 filmes para um e depois zero! Aqui foi gradual, ou seja, o mercado foi caindo, então passamos de 35 filmes para 20 e veio uma lei que fez subir de novo, ou seja, não chegamos a cortar, mas sim houve um decréscimo e em seguida um novo impulso. Além desses vai e vem, esse modelo se manteve durante todos esses anos, o que permitiu que se financiasse o cinema. A partir do ano de 1994, a novidade é que, já não somente se apoiavam os filmes que geravam espectadores nas salas, mas também pelo simples fato de fazê-los com fins culturais, e isso permitiu um gênero muito mais heterogêneo de cinema. Para mim sempre me perguntavam quando começou o novo cinema argentino. Aqui apareciam filmes como “La Sirena”, “Mundo Grua” com Pablo Trapero e diziam na Espanha e na Itália, por exemplo, “vocês tem esses diretores e nós não os temos”. Nós respondíamos: ‘vocês

não tem um modelo de fomento que os incluía, eles aparecem porque existe um modelo que permite que possam produzir sem estar atados à necessidade de gerar X quantidade de espectadores na sala e sem ter a necessidade de passar por um canal de televisão que queira pré-comprar os direitos’ e isso permitiu um modelo mais heterogêneo de cinema.

Como prova a tese de Cabral, a partir dos anos 1990, tanto no Brasil, com suas leis de incentivo fiscais municipais, estaduais e federais (Simis, 1998), como na Argentina, ainda que o cinema tenha se beneficiado de políticas públicas interventoras e fomentadoras à produção,

o mercado cinematográfico local não escapou ao fenômeno geral de *concentração* que se deu em diversos setores econômicos dos países que, não sem contradições e conflitos, adotaram os mandamentos neoliberais do Consenso de Washington. Assim, embora as políticas públicas para o fomento da produção cinematográfica implantadas a partir do início dos anos 1990 não sejam propriamente neoliberais, o fato é que tanto o Brasil quanto a Argentina testemunharam o aumento da concentração em seus mercados cinematográficos nos elos da distribuição e da exibição (Cabral, 2014, p.149).

E complementa Cabral, a concentração também ocorre no âmbito da produção, mas acentua: “em parte, pela influência da configuração dos outros dois elos da cadeia cinematográfica”. Portanto, também no caso da Argentina a questão da exibição é determinante para a análise da economia política do cinema argentino, ainda que produção, distribuição e exibição estejam sempre relacionados e se influenciam mutuamente.

González (2012, pp.9-10) propõe um novo conceito para esta política, o “neofomentismo”: “uma reparação ao neoliberalismo mais ortodoxo, mas distante longe do ‘fomentismo’ —participação ativa do Estado na produção, distribuição e exibição cinematográfica entre as décadas de 1940 e 1970— das épocas douradas dos cinemas latino-americanos (especialmente, mexicano, argentino e brasileiro)”. Na verdade, o “neofomentismo” cinematográfico

se caracteriza por abastecer de várias formas de ajuda, direta e indireta, do Estado, submissas aos grandes atores privados (*majors* hollywoodenses e principais agentes locais), gerando um aumento na produção local, mas sem conseguir uma mínima ocorrência na distribuição e exibição, sem conseguir uma considerável melhora na aceitação do público com seus filmes nacionais e sem conseguir reconstruir uma “indústria” (são na maioria produtoras “artesanaís” que se criam só para realizar um filme), e com nula incidência na inexistente circulação de filmes latino-americanos não nacionais, apesar do florescimento de espaços regionais de autoridades de cinema, tais como a Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (Caci), e seus programas Ibermedia e DocTV, a Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (Recam) e foros regionais menores [tn].

Talvez haja algum exagero nesta avaliação de González, mas de 1989 a 2001 a porcentagem de espectadores

de filmes argentinos chegou ao máximo apenas em 1997, com 20,4% (Marino, 2012, p.314) e no Brasil, com 12,2% em 2014 (Ancine).

Wortman (2014, p.15), numa interessante pesquisa que sublinha como “o espectador de cinema se transformou e continua se transformando à luz das transformações sociais, tecnológicas e de estilos de vida”, também identifica a contradição neste processo, qual seja: o cinema argentino tem repercussão no exterior, cresceu em termos de produção, mas tem baixa repercussão local, talvez por conta do atual espectador ter um certo desinteresse em relação a aspectos da sua sociedade. Vejamos nas palavras de Wortman (2014, p.2)

Continuamos a ver, acompanhando as estatísticas, uma certa dissociação neste novo estágio chamado Novo Cinema Argentino, em meio à crescente produção interna e ao não crescente público de filmes locais na mesma direção, embora percebamos um interesse nestas novas produções em festivais internacionais e aumento da estimulação de ações de política do governo em termos de apoio e desenvolvimento de uma indústria nacional [tn].

E Marino (2012) adiciona um aspecto importante a essa análise: o cinema argentino (e eu acrescentaria, bem como o cinema brasileiro) tem suas demandas de produção quase garantidas, mas a exibição é decidida pelo mercado e sua cobertura é muito limitada. A garantia desta demanda é ainda mais significativa com os dados apresentados em 2012, pelo INCAA, quando estrearam 145 películas nacionais, a cifra mais alta de toda a história do cinema argentino, que no Brasil, em 2013, alcançou 129.

Assinale-se ainda que entre os mecanismos de apoio, a Ley de Cine, de 1994, instituiu também políticas complementares, como a cota de tela, inclusive ampliando o conceito de lugar de exibição de salas para à TV aberta, por cabo e satélite, mas ainda assim, conforme Marino (2012, pp.327-328) são medidas que nem sempre resultam no que era esperado, seja porque não se cumpre, seja porque não beneficia o cinema independente, embora com a Lei de Serviço de Comunicação Audiovisual (LSCA) ou Ley de Medios, em 2009, a cota sofreu alterações e ainda não temos dados para analisar seu impacto.

Além disso, diversos acordos firmados com países vizinhos (ver Marino, 2014, pp.14-16) constituíram um grande avanço no sentido da integração cultural e, conforme Moguillansky (2008, p.23) diversos filmes brasileiros estrearam na Argentina nos anos 1980 (21, em 1984, 49, em 1985, 20, em 1986). Já na década de 1990, foram muito poucos e, mesmo com a criação da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (RECAM), que tinha o objetivo de avançar na integração das indústria cinematográficas, foram encontrados muitos obstáculos na implementação de seus programas, conforme Piwowski.²³ Como disse Rovito (2013): “Conseguimos integrar os responsáveis pelas cinematografias e a gente que faz cinema. Não

conseguimos integrar os públicos em mercado comum. Isso é o falta”.

Retornando à exibição, embora Rovito (2013), aponte que a reestruturação na exibição vem depois da reestruturação do cinema norte-americano, a partir de 1996, quando surgem os Multiplex, como Village Cines, exibindo várias cópias de um filme na mesma sala, em horários diferentes, assim como ocorreu em vários países e também no Brasil (Simis, 2014), na verdade há um processo de intensas mudanças cujo marco inicial é anterior, em meados dos anos 1980. Conforme as figuras 3 e 4, o número de espectadores cai consideravelmente a partir de 1987 e número de salas também. Na década seguinte, nas crises econômicas há avanços e recuos, com uma recuperação constante no número de espectadores total a partir de 1994 que, no entanto, ainda é oscilante para o cinema nacional (ver figura 4).

Em 2004 o INCAA cria o programa Espacios INCAA com o objetivo de garantir a exibição de produções cinematográficas argentinas e criou ou recuperou mais de 20 salas por todo país e também fora da Argentina, conforme lista Marino (2014, pp.31-32). São medidas que procuram reverter os impactos da concentração oligopólica das *majors* em escala internacional, que além de ter sua hegemonia no âmbito da produção, da oferta e do consumo dos seus filmes, agora expandiu para todo um sistema de meios em geral e particularmente para a exibição em salas.

México: marcos dramáticos

Pensar marcos para o cinema mexicano é analisar como se deu a inserção do México na ALCA, uma extensão do North American Free Trade Agreement (NAFTA), em espanhol Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Mas, é preciso delinear os antecedentes do desenvolvimento do cinema mexicano antes mesmo destas mudanças justamente para apontar quais são os marcos fundamentais, pois, quando o TLCAN entra em vigor, em 1994, já estava em plena marcha o desmantelamento do aparato estatal, e deste modo, o Tratado, ao promover e garantir o livre comércio, só fez aprofundar as políticas econômicas neoliberais, como abertura de mercados, desregulamentações e privatizações que afetaram diferentes setores, entre os quais o cinema.

Como afirma Getino (2005, pp.266-267, tn), durante o governo do presidente Fox, em 2004, a mais poderosa e influente indústria cinematográfica da América Latina quase ficou sem as três das mais importantes de suas instituições — o Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), o Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) e os Estudios Churubusco — não fosse a mobilização de cineastas mexicanos e estrangeiros. E complementa: “A tentativa do governo era de fechar um ciclo de desinteresse pela produção de imagens próprias que teve seu mais recente início entre fins dos anos 1980 e ao largo

da década dos 1990 com o auge da política neoliberal e as primeiras gestões para estabelecer com os EUA e o Canadá o TLCAN”.

Até meados dos 1980, o Estado havia sido, com altos e baixos, o tradicional fomentador do cinema nacional dentro e fora de suas fronteiras. A origem desta política protecionista coincide com o momento em que os EUA, ao final da II Guerra, exporta filmes virgens para o México e a restringe para outros países, como a Argentina, que havia assumido uma política neutra contra o Eixo. Incluindo o cinema no projeto que modernizou o México, no momento em a economia cresceu aceleradamente, tem início a chamada Época de Ouro do cinema mexicano.

Entre os alicerces para o cinema estava a criação do Banco Cinematográfico (1942) e problemas com o monopólio da exibição foram enfrentados desde então, mas apenas em 1960 o Estado adquire os contratos de exibição da Cadena de Oro y Operadora de Teatros. Em 1963, a nomeação de Luis Echeverría para a presidência do Conselho de Administração do Banco Nacional Cinematográfico (Saavedra, 2007, p.21) foi certamente uma experiência importante que o levou depois, como presidente do país (1970-1976), a incorporar os meios de comunicação e o cinema como parte de seu projeto estatal (1970-1976), indicando seu irmão Rodolfo Echeverría, mais conhecido por ser o ator Rodolfo Landa, como diretor do Banco. Segundo Saavedra (2007, pp.21-22), ele adquiriu o canal 13 de televisão, várias estações de rádio, criou três companhias produtoras estatais, Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine), Corporación Nacional Cinematográfica y de los Trabajadores (Conacite I e II), reconstituiu a Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, inaugurou a Cineteca Nacional (1974) e fundou o Centro de Capacitação Cinematográfica (1975). O governo seguinte já não foi tão generoso e procurou retornar ao cinema produzido com capital privado.

Cotas de tela, introdução do som, da cor e até mesmo “a virtual estatização do cinema nacional no governo de Luis Echeverría (1970-1976), ‘algo único no mundo em um país não governado por comunistas’”, foram medidas experimentadas em prol do desenvolvimento do cinema no México (Rosas Mantecón, 2013, tn), embora como nota Sánchez Ruiz (1999, p.85) a cinematografia mexicana tenha sido na verdade estatizada, mas “não necessariamente ‘nacionalizada’”. Ao longo de décadas foi montado todo um complexo que abarcou todas as áreas: a Comisión Nacional de Cinematografía, criada em 1947; na produção, o Banco, as empresas, já citadas acima, e o Centro de Producción de Cortometraje; na distribuição, a Películas Nacionales e Cimex, e na exibição, a Compañía Operadora de Teatros, Sociedad Anónima (COTSA). Além do apoio à produção, o consumo também foi incluído na política de Estado, pois o acesso às salas foi considerado um serviço indispensável e, neste sentido, os preços dos bilhetes foram regulados e mantidos até os anos 1970 nos níveis decretados ao final dos anos 1940, afora ter

adquirido salas de exibição (Rosas Mantecón, 2013, Sánchez Ruiz, 1999).

Considerados os aspectos resumidos acima, o governo seguinte, de José López Portillo (1976-1982) é um momento de corte e, portanto, antes mesmo do que afirmava Getino, pois com ele se inicia o processo de dismantelamento do aparato estatal: com Conacite I e o corte no crédito do Banco Nacional Cinematográfico. Em 1990, foram Conacine e Conacite II que acabaram, e, em 1993, a exibidora estatal COTSA foi vendida. Diminuiu a presença do Estado na televisão pública, as distribuidoras estatais foram quebrando e os estúdios Churubusco perderam dois terços de sua extensão ao erigir-se o Centro Nacional de las Artes, em 1994 (Rosas Mantecón, 2013).

Embora o Imcine, criado em 1983, tivesse sido mantido, pouco pode intervir em prol do cinema diante da crise que assolou o país, desgaste que se somou à burocratização, ao sindicalismo muitas vezes corrupto, e, principalmente ao declínio do público e do número de salas. O desmanche, a desregulamentação, a privatização, a valorização da eficiência apoiada na concorrência foram medidas ampliadas, em um processo semelhante ao que ocorreu no Brasil. As grandes salas e as de bairro foram se extinguindo, só sobrevivendo aquelas que se voltaram para nichos, como o cinema pornográfico, ou as muito bem localizadas, com uma programação voltada para grande número de espectadores (Rosas Mantecón, 2013).

Para Bundt (2011, p.181), o ano de 1977 pode ser visto como “um divisor de águas para o setor: até então, o cinema mexicano podia ser entendido como uma indústria complexa e multifacetada; após esse ano, passou a ser apenas um negócio realizado por técnicos e operários necessitados de trabalho, cineastas interessados em possibilidades artísticas e empresários voltados para o lucro”.

Ainda segundo Bundt (2011), nos governos seguintes, dos presidentes Miguel de la Madrid (1982-1988), Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) e Ernesto Zedillo (1994-2000), o mercado de filmes manteve-se competitivo, mas a produção caiu por conta do dismantelamento do Banco Cinematográfico e da crise econômica de 1982, quando o México decretou uma moratória parcial da dívida externa, eliminando as fontes mais importantes de financiamento da produção. Divididos, sem força para exigir a proteção do Estado frente a um mercado cada vez mais global, os produtores ainda enfrentaram o aumento da concorrência dos conglomerados de televisão. Interessante notar que a entrada do videocassete não foi significativa, “foi só mais um entre tantos problemas” (Bundt, 2011, p.182), fato que corrobora afirmação de Rosas Mantecón (2013, tn): “não podemos argumentar simplesmente que a televisão ganhou a partida em relação ao cinema. Tampouco o vídeo”.

Segundo Saavedra (2007, p.139), em 1989, a situação da infraestrutura cinematográfica da exibição era a

seguinte: as notas sobre o fechamento massivo de salas eram frequentes na imprensa, os exibidores não conseguiram mantê-las por conta dos baixos recursos para conservação, por questões trabalhistas, pela má distribuição de filmes mexicanos e por pela baixa renda. Mesmo o cinema norte-americano viu seus enormes lucros diminuir quando o público deixou de frequentar as salas e Jack Valenti, conhecido lobista e presidente da Motion Picture Association of America (MPAA), ameaçou tirar os distribuidores se o preço dos ingressos não aumentasse, argumentando, segundo o testemunho de Fernando Pérez Gavilán, que não se remetia o volume de recursos suficiente para os EUA (Saavedra, 2007, p.32). De fato, como se pode ver na figura 5 abaixo, o número de espectadores estava em queda e apenas a partir de 1997 voltou a subir. De qualquer forma, as pressões sobre o México repercutiram a favor de Valenti e atualmente o país é o quarto pela transferência de direitos autorais ao estrangeiro por conta do consumo de materiais audiovisuais provenientes de Estados Unidos (Hinojosa, 2013). Como avalia Hinojosa (2013, tn), embora o esquema de preços fixados pelo Estado, anteriores à Lei de 1992, tenha repercutido mal em toda cadeia da indústria do cinema, principalmente baixando os incentivos para serem aplicados na exibição, mais grave foi depois ter reduzido “o número de proprietários das salas pequenas, que não puderam sobreviver ao livre mercado e à livre competição; em cinco anos o preço do ingresso cresceu 400%, rebaixando o poder aquisitivo das classes populares para desfrutar deste entretenimento”. Portanto, assim como o Brasil, as políticas para a exibição (cota de tela, multas, a relação exibidor/distribuidor com o produtor nacional e preço dos ingressos) neste período precisam ser melhor investigadas e mais aprofundadas.

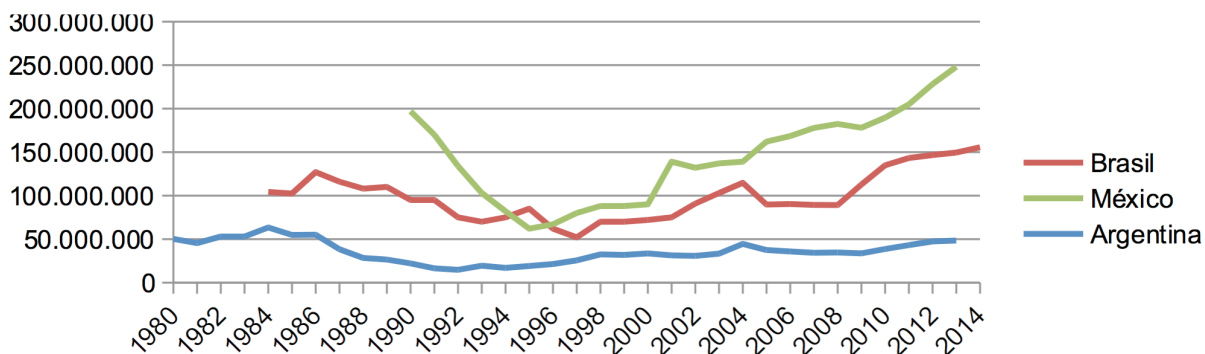
Em 1990, muitas empresas produtoras competiam no mercado de filmes mexicanos, mas a maioria delas foi globalmente integrada a multinacionais de capital estrangeiro. Já durante o governo de Salinas, a entrada do México no NAFTA, em 1992, “reforçou muito o caráter de plena concorrência do mercado” e “o que se viu foi o aumento da contração do produto mexicano no mercado interno, aumentando a entrada das empresas do país vizinho”, uma das exigências do NAFTA materializada na aprovação da Lei Federal de Cinematografia, em 19 de novembro de 1992 (Bundt, 2011, p.182), embora no NAFTA propriamente não haja normas ou diretrizes claras para o setor audiovisual e de telecomunicações, o que indica que forças internas contribuíram significativamente para as mudanças.

Mas, pode-se afirmar que foi na década de 1990, como aponta Sánchez Ruiz (1999, pp.79-80), que a indústria cinematográfica mexicana, internacionalizada praticamente desde seu nascimento, mergulhou

em um processo acelerado de **contração, concentração** e (cada vez maior) **transnacionalização** embora neste último sentido, não “para fora”, mas em forma receptiva e subordinada. Quer dizer, pelo menos no caso do cinema, que chegou a ser uma indústria pujante para o México e uma forma de presença cultural nos mercados de exportação, especialmente da América Latina e na fatia de falantes de espanhol dos Estados Unidos, o estado atual da globalização significa seu quase desaparecimento e a “reconversão” do cinema mexicano praticamente a um mercado de recepção-consumo de importações.

Esse processo avança também sobre a década seguinte, quando se intensificaram os processos de monopolização, particularmente nos setores de distribuição e exibição, que deixaram cada mais de contar com o apoio estatal. Segundo Sánchez Ruiz (1999, p.88), na área da

Figura 5. Número de espectadores de cinema na Argentina, Brasil e México



Fonte Argentina: 1980-1988: Getino, 1995, p. 289; 1989-1995: Marino, 2012, p. 314; 1996-2003: Getino, 2006, p. 126; 2005: Anuario de la Industria de Cine 2009 (INCAA); 2006: Anuario de la Industria de Cine 2010 (INCAA); 2007: Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina 2011 (INCAA); 2004, 2008: Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina 2012 (INCAA); 2009-13: Anuario 2013 de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina (INCAA).

Fonte Brasil: Os dados entre 1980-85 têm como fonte Anuários Estatísticos do Brasil (IBGE). Os dados entre 1986-2001 têm como fonte Simis, 2010, p. 157. Os dados entre 2002-2013 têm como fonte OCA/Ancine. O dado de 2014 tem como fonte o Informe Anual Preliminar 2014 (SAM/OCA/Ancine) (Publicado em 15/01/2015).

Fonte México: 1990-95 e 2006-08: Comisión Federal de Mejora Regulatoria (Cofemer); 1996-2005: Getino, 2006, p. 88; 2009 e 2010: Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010 (Imcine); 2011: Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011 (Imcine); 2012: Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2012 (Imcine); 2013: Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013 (Imcine). Elaboração própria.

produção, em 1985, das 152 companhias mexicanas registradas, sobraram, em 1994, 128 e três anos depois apenas 89. O número de filmes produzidos que, em 1990, era de 75, em 1995 declinou para 17 e dois anos depois apenas 9 (cf. figura 2). Bundt (2011, p.182) acrescenta que, de 1997 a 2004, boa parte dos filmes produzidos foram financiados com fundos privados e por companhias de empresários bem-sucedidos que se aliaram ao capital internacional, como o conglomerado mexicano Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE) que se uniu ao braço investidor do Grupo Financeiro Inbursa, do bilionário Carlos Slim Hel, para criar a Alta Vista Films.

Em relação à distribuição, Bundt (2011, p.183) afirma que,

após a perda da principal empresa, Películas Nacionales (1992), a concentração vem acompanhada da transnacionalização das 122 distribuidoras filiadas à CANACINE em 1996, apenas três dominaram o circuito comercial (UIP, Columbia e Videocine, esta última do grupo Televisa, com parte do capital nacional), faturando oitenta e nove por cento do total e ocupando noventa e cinco por cento do tempo das telas. Em 2008, a situação alterou-se para o seguinte cenário: 20th Century Fox (16,8% dos ingressos), Warner (15,2%), Paramount (15%), Disney (11,5%), Universal (11%), Videocine e outras distribuidoras (7,7% cada), Gussi (7,5%) e Sony (7,4%).

Quanto à exibição, se nos anos 1950, havia 1164 cidades com salas, em 2001 eram apenas 128, sendo que, entre 1980 e 1994, 70% dos antigos médios e pequenos exibidores quebraram e o restante está desaparecendo ou em crise (Rosas Mantecón, 2013). A partir dos anos 1980 cai o número de espectadores e houve alguma recuperação a partir de 1994, com a entrada dos Multiplex nos maiores centros urbanos, corroborando a tendência de concentração e transnacionalização. Dados de 2008, conforme Bundt (2011, p.183) apontam as seguintes maiores empresas em operação: Cinopolis (2041 salas, com 156% do mercado), MMCinemas (969 salas), Cinemex (404 salas), Cinemark (304 salas), Lumière (120 salas). Atualmente, do total de 5733 salas do país, a grande parte está dentro dos Multiplex (www.canacine.org.mx, acesso em 12 de fevereiro de 2015) que hoje compõe o setor.

Como resume Bundt (2011, p.184),

A estrutura do mercado de cinema mexicano alternou do monopólio para a mistura de monopólio e concorrência até a completa concorrência. Essas mudanças estruturais incorporam o fortalecimento e a deterioração das relações políticas e econômicas entre os vários subsectores da indústria. (...) as alterações na estrutura do mercado induziram a mudanças nas políticas do comércio para filmes, que passou de protecionista a uma mistura complexa de protecionismo e liberalismo para, finalmente, atingir o mais completo liberalismo.

Assim, o cinema mexicano que teve uma forte presença do Estado até meados dos anos 1970, intervindo

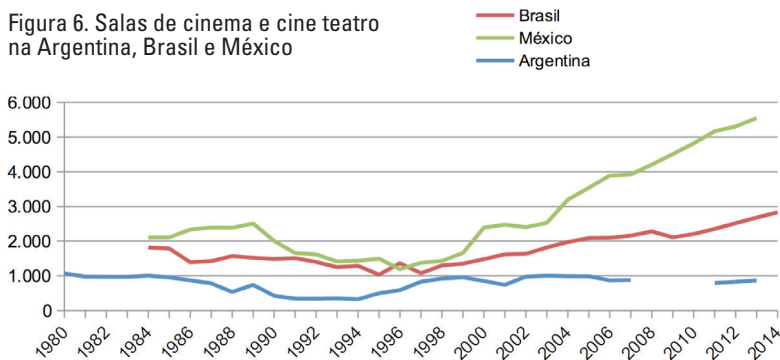
na produção, distribuição, comercialização, capacitação profissional e, ainda onze escritórios de cinema no exterior, sofreu um desmonte proporcional ao que havia erigido, que como diagnosticou sem exagero E. García Riera em princípios dos noventa: a indústria tradicional do cinema se encontra “em transe de morte”.

É nos anos 1990, no entanto, que temos o chamado “Nuevo Cine Mexicano”, considerado por Rosas Mantecón (2013), o terceiro: o primeiro foi de meados dos anos 1960, o segundo no período echeverista. O “Nuevo Cine” contou com o apoio do público, mas sua produção ficou picada, voltando a crescer em ritmo contínuo depois de uma grande queda em 2002 com apenas 14 filmes (figura 2).

Na exibição foi em 1990 se iniciou a divisão dos grandes cinemas em salas separadas e dois anos depois Cinemark entrou no mercado. Dados mais atuais mostram que o setor de exibição mexicano tem se modernizado rapidamente: em 2011, já tinha 45% de todas as salas digitais latino-americanas. Em relação ao público, o país assume o quinto lugar, depois da Índia, EUA, China e França, posição conquistada por conta da reorganização da exibição: liberação dos preços de bilheteria, em 1992, a segurança nas aplicações privadas e transnacionais e o TLCAN (Rosas Mantecón, 2013).

No quadro abaixo podemos ver a pujança do setor em relação ao Brasil, cuja entrada dos Multiplex ocorreu apenas no final da década de 1990, e à Argentina, em 1996:

Figura 6. Salas de cinema e cine teatro na Argentina, Brasil e México

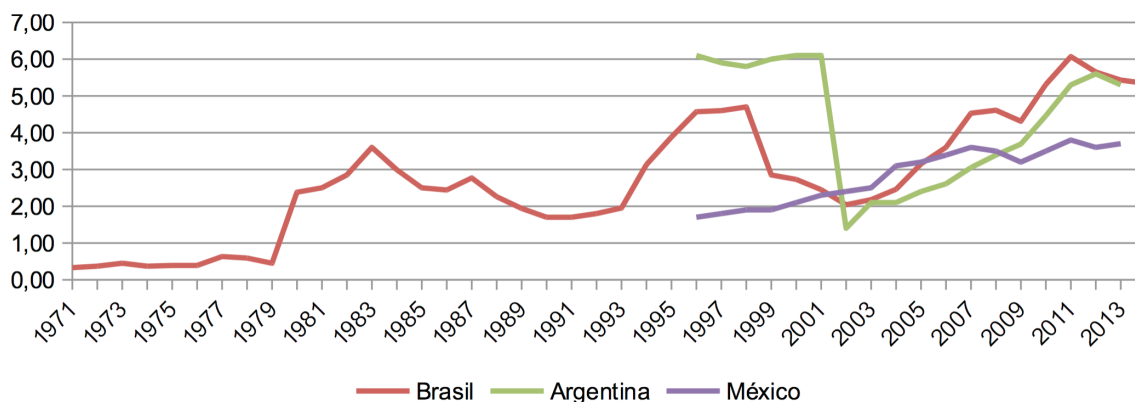


Fonte Argentina: 1980-88: Getino, 1995, p. 287; 1989-2007: Marino, 2012, p. 324 e p.356; 1996-2005: Getino, 2006, p. 87; 2011: Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina 2011 (INCAA); 2012: Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina 2012 (INCAA); 2013: Anuario 2013 de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina (INCAA).

Fonte Brasil: Os dados entre 1980-85 têm como fonte os Anuários Estatísticos do Brasil (IBGE). Os dados entre 1986 a 2007 têm como fonte Simis, 2010, p. 162-3. Os dados entre 2008 a 2013 têm como fonte OCA/Ancine. O dado de 2014 tem como fonte o Informe Anual Preliminar 2014 (SAM/OCA/Ancine) (Publicado em 15/01/2015).

Fonte: México: 1980: Comisión Federal de Mejora Regulatoria (Cofemer); 1984-1995 e 2006: <http://www.imcine.gob.mx/pantallas-cinematograficas.html> (IMCINE, acesso em: Janeiro e Junho/2014); 1996-2005: Getino, 2006, p. 87; 2007-09: Cinema México. Producciones 2011-2013 (IMCINE); 2010: Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010 (IMCINE); 2011: Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011 (IMCINE); 2012: Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2012 (IMCINE); 2013: Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013 (IMCINE). Elaboração própria.

Figura 7. PMI (em US\$) - Brasil, Argentina e México - 1971-2014



Fonte Brasil: Os dados de 1971-2008 têm como fonte Informe de Acompanhamento de Mercado 2012 (SAM/OCA/Ancine) (Publicado em 08/05/2013). Os dados de 2009-13 têm como fonte Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2013 (SAM/OCA/Ancine). O dado de 2014 tem como fonte o Informe Anual Preliminar 2014 (SAM/OCA/Ancine) (Publicado em 15/01/2015)

Fonte Argentina: 1996-2005: Getino, 2006, p. 126; 2006-2011: DEISICA (Depto. de Estudio e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina); 2012-13: Canacine (Camara Nacional de la Industria del Cine - México). Obs.: Os dados de 2006-2009 estavam em pesos e foram convertidos para dólares.

Fonte México: 1990-1995: Comisión Federal de Mejora Regulatoria (Cofemer); 1996-2005: Getino, 2006, p. 296; 2006: Canacine (Camara Nacional de la Industria del Cine - México); 2007-09: Cinema México. Producciones 2011-2013 (Imcine); 2010: Anuario

Já na figura 7, podemos ver, com os dados que conseguimos obter, que a partir deste século os preços médios dos ingressos (PMI) em dólar dos três países começaram a se aproximar.

Como aconteceu no Brasil e na Argentina, o aumento do preço dos ingressos fez com que a rentabilidade se multiplicasse. Rosas Mantecón (2013, tn) explicita esse ganho:

proporcionam mais lucro mil espectadores que desembolsam cinco dólares por entrada, que cinco mil espectadores que pagam apenas um. Isso ocorre porque ao reduzir o volume de público e manter ou aumentar os ingressos de bilheteria, com menos salas e mais telas concentradas, pode-se diminuir uma sucessão de gastos e investimentos em cópias, equipamento, impostos, serviços, pessoal e administração.

E ainda, o ingresso, acrescido dos alimentos (chocolates, pipocas, refrigerantes), estacionamento, etc., apresenta um ganho extra importante às empresas, segundo Rosas Mantecón (2013), “ao redor de 40% de seu faturamento”.

Antes mesmo do Tratado o cinema mexicano já estava perdendo espaço na exibição, mesmo tendo uma cota de tela de 50% do tempo. Mas o mais grave parece ser a falta de diversidade na programação das salas, especialmente com o predomínio da exibição de filmes norte-americanos, que, a partir de 1988, ganham as telas mexicanas, baixando o volume de filmes estrangeiros pela metade e ultrapassando os mexicanos no ano seguinte, conforme a eloquente tabela 2.

Após dez anos da introdução do Tratado percebemos sua influência sobre a reorganização do cinema. Segundo Rosas Mantecón, esse processo se intensifica: se em 1990 foram exibidas 49,9% de películas norte-americanas e 45,6% de mexicanas, em 2005, a porcentagem era de 79% e 7,4% respectivamente. E assim como ocorre no Brasil, as fitas

Tabela 2. Filmes mexicanos e norte-americanos exibidos no México - 1980-1993

ANOS	Porcentagens do total em cada ano		
	EUA	MÉXICO	Outros
1980	34.04%	54.01%	12%
1981	35.28%	53.45%	11%
1982	35.36%	52.02%	13%
1983	38.29%	48.64%	13%
1984	40.46%	46.82%	13%
1985	40.17%	48.11%	12%
1986	40.97%	48.34%	11%
1987	40.23%	47.40%	12%
1988	46.78%	46.87%	6%
1989	48.53%	46.55%	5%
1990	49.90%	45.62%	4%
1991	53.02%	42.73%	4%
1992	61.27%	34.62%	4%
1993	62.86%	32.09%	5%

Fonte: Sánchez Ruiz, 1999, p.116.

nacionais, embora tenham contado, a partir de 2006, com o impulso dado pelas reformas no Imposto de Renda, são exibidas com atraso, em poucas salas, em datas pouco favoráveis, enfim, em péssimas condições de competição.

Segundo Hinojosa (2013, tn), o número de filmes aumentou, mas está distante do que se produzia no passado e só recebe 15% da bilheteria; aumentou o número de salas de exibição, mas estas pertencem a poucos empresários; aumentou a bilheteria, mas houve também um aumento da população e o custo do bilhete também está subindo a cada ano, acendendo ao desfrute deste entretenimento,

apenas uma elite. E acrescenta: “A Lei Federal de cinematografia vigente, que substituiu à última de 1952, teve várias adições nos anos 1999, 2002, 2006 e 2010, mas nenhuma teve repercussões significativas, até o momento, em promover ou incentivar a produção, distribuição, exibição e o consumo de filmes mexicanos”.

Ao contrário do que se poderia pensar, a cota de tela, a partir de 1993, diminuiu sua porcentagem de 30% para 10%, em 1997. Paradoxalmente, como nota Hinojosa (2013), no documento do TLCAN, em seu anexo I da Lista de México, consta que “os 30% do tempo anual em tela de cada sala está reservado às produções mexicanas dentro ou fora do território de México” (Casas apud Hinojosa, 2013), contradizendo a Lei Federal de Cinematografia e o Regulamento.

Não podemos deixar de assinalar que, como aponta González (2011), ainda que o cinema norte-americano seja dominante, ele exige a completa liberação dos mercados, isto é, sem cotas de tela ou qualquer forma de proteção para o cinema nacional. E foi a partir da década de 1980, ao passar a controlar a produção, a distribuição e a exibição em mais de uma centena de países, que se transformou em oligopólio com pressões as mais diversas, desde o antigo expediente do *dumping* e o *block booking* (algumas vezes com o uso de filmes nacionais como cabeça de lote), até os incentivos fiscais para co-produções, exceções fiscais, amortizações, o número abusivo de cópias de filmes, a inversão de recursos em publicidade muitas vezes maior que aquela investida na produção, etc. Por isso concordamos com assinala Hinojosa (2003, pp.39-40, tn): o TLCAN foi a “resposta do México à globalização, mas na prática constituiu o resultado de um processo de abertura comercial, privatização e desregulamentação, que tinha iniciado antes”, sem uma transição que pudesse impor condições internas mais equilibradas para que o cinema pudesse participar da nova realidade competitiva. Se no Canadá conseguiram manter sua posição excluindo suas indústrias culturais das negociações do TLCAN, tal como constava na primeira rodada bilateral com os EUA, em 1989, o México nem sequer conseguiu o reconhecimento particular de sua cultura e na data da assinatura do Tratado, a Lei da Indústria Cinematográfica foi substituída pela de 29 de dezembro de 1992, com seu regulamento aprovado em 2001, rebaixando, por exemplo, a cota de tela.

Adentrando no neoliberalismo extremo do comércio cinematográfico

Diversos autores procuram compreender os aspectos da política pública audiovisual²⁴ com o objetivo identificar os problemas da economia cinematográfica e apontar soluções. As análises investigativas e bem-intencionadas, mas frágeis, em grande parte geraram conclusões apoiadas em críticas que focaram um dos elos da cadeia: primeiramente a falta de recursos ou apoio à produção e depois à inefi-

ciente distribuição ou a problemas com a exibição, como falta de salas em diversos municípios ou ainda a dificuldade em abrir espaço nas emissoras de televisão. Poucos sublinham que houve um processo de desmantelamento do esquema tradicional de exibição, onde de alguma forma o cinema nacional tinha algum espaço para ser produzido e visto, e por outro lado um aumento constante no número atual de salas, mas sem nenhum vínculo com a produção de filmes nacional.

Cada vez mais há um domínio direto do espaço da comercialização e que será maior com a digitalização das salas e a possibilidade de oferecer o produto diretamente via satélite digital, diminuindo a necessidade da intermediação das distribuidoras. O que é importante saber sobre essa transformação é que projetores digitais, como o Virtual Print Fee (VPF) norte-americano, condicionarão o que pode ou não ser exibido. A Argentina, único país da América Latina que não aceitou a introdução do VPF, esta criando uma tecnologia própria, com codificadores próprios em conjunto com Europa para se contrapor ao projetor que descodifica o filme norte-americano, mas impedirá ou dificultará a exibição de um filme argentino ou brasileiro, por exemplo.

Mas há também outra forma de exibição que já está sendo utilizada: a exibição oferecida a diferentes dispositivos que possuam acesso à internet e que vem sendo cada vez mais aperfeiçoados, ocupando o entretenimento doméstico. Uma empresa como Netflix (empresa com ações na bolsa de valores norte-americana que compra das distribuidoras norte-americanas o direito de exibição de filmes em todo o continente) entra no mercado latino-americano, sem autorização dos países, sem pagar impostos, com o argumento de que essa compra é feita por internet, fora do país. Ou seja, trata-se de uma renda que não gera recursos para os nossos países, o que pode ser visto como pirataria na medida em que oferece produtos sem pagar impostos. Por outro lado, é impossível uma empresa latino-americana comprar os direitos de exibição de um filme da Disney nas mesmas condições que Netflix, e concorrer com a Netflix. A única possibilidade seria pagar mais caro pelos direitos e esperar dois ou três meses mais de janela de exibição para poder difundi-la. Assim, a Argentina está propondo que todo filme que estreiar em território argentino passe pelo Banco de Audiovisuais, um servidor localizado numa empresa argentina ARSAT, uma empresa de comunicação por satélite do Estado argentino. Este Banco decidirá em que lugar o filme via satélite ou via internet será disponibilizado, e de acordo com o que solicitam os distribuidores e exibidores.²⁵

Conclusão

Como síntese do que foi exposto poderíamos ilustrar esse trabalho com a imagem de um tsunami, uma onda devastando uma forma de organizar o cinema em três dos

principais países produtores na América Latina. Após o tsunami, a imagem da reconstrução seria mostrar a chegada do modelo Multiplex e uma frágil produção nacional, sem nenhuma perspectiva de um desenvolvimento independente.²⁶ Como notou Getino (apud Cabral, 2014, p.179), o domínio dos grandes grupos norte-americanos no setor de exibição das salas de cinema se relaciona a uma mudança de estratégia da indústria audiovisual. De fato, a deterioração do nosso cinema está atada à deterioração do cinema norte-americano que, no entanto, rapidamente se refez e avançou com outra forma de dominação. Assim, quando, nos anos 1980, começávamos a perceber a nossa deterioração, se inicia a recuperação da indústria norte-americana.

Segundo Almeida e Butcher (2003, pp.62-63), a chegada do modelo Multiplex no Brasil (que poderíamos estender à Argentina e ao México) é:

consequência de um conjunto de fatores, mas o primordial é um plano de exportação do produto cinematográfico americano. Esse plano foi elaborado a partir da constatação de que ao longo de duas décadas o custo médio de produção dos filmes de Hollywood havia sofrido um grande aumento — atingindo, nos anos 90, a marca de US\$ 60 milhões. Segundo dados da MPAA, em 1986 Hollywood dependia, em média, de 75% de receita doméstica e 25% da receita estrangeira para pagar seus custos de produção. Mas, em 1998, essa proporção passou para 45% (doméstico) e 55% (estrangeiro), o que revela como o peso dos mercados internacionais aumentou, exigindo uma expansão dos meios de exibição. Com um mercado interno já saturado e sem chances de crescimento, não havia outra saída que não o alto investimento no mercado externo.

E como confirma o próprio líder da MPAA, Jack Valenti (apud Sánchez Ruiz, 2003, p.13): “Nos Estados Unidos, somente dois de cada dez filmes recuperam o investimento através da exibição doméstica nas salas de cinema. Para sobreviver, cada filme deve encontrar seu lugar na tv, cabo, satélite, vídeo (*home video*) e mais que nada internacionalmente”.

Getino (1999, p.192, tn) já enfatizava esse crescimento da indústria cinematográfica norte-americana no período em que procuramos demonstrar ser o momento de corte. Assim, de 1981 a 1993, esta indústria cresceu 130% em volume de produção e seu lucro 400%, passando de 2.985 milhões de dólares, em 1981, para 15.742, em 1993. O custo médio da produção das *majors* também encareceu 162%. “A chave deste êxito foi ter conseguido multiplicar por quatro sua penetração nos mercados mundiais do audiovisual, a partir do qual pode duplicar sua produção anual de filmes”. E, completa: “Em consequência, o crescimento real de uma indústria não ocorre somente quando ela é capaz de produzir mais, mas quando consegue vender mais e melhor, a partir do qual cresce a necessidade de incrementar a própria produção. Isso explica porque os grandes circuitos da distribuição e da exibição são reafirmados nos últimos anos como o “coração do negócio dos grandes estúdios”.

O avanço na área da exibição era uma consequência desta necessidade de expansão da indústria e, não por acaso, como já apontamos acima, Valenti chegou a ameaçar os mexicanos com a retirada de seu cinema caso não houvesse um novo modo de se gerir a exibição, incluindo o livre preço dos ingressos, mesmo que isso significasse um público menor, mais elitizado.

A exibição nas salas a partir das multinacionais é concebida como rentável ou não globalmente, ou seja, o valor dos ingressos não é fixado pelo poder aquisitivo local onde se encontram as salas, mas ao contrário, se abrem salas de exibição onde possa existir um público capaz de pagar o valor médio fixado globalmente. Há um preço médio de ingressos que está sendo fixado globalmente. Os poucos exibidores independentes que restaram não participam dos acordos com as *majors*, pois se não aceitam a política imposta podem ficar fora das formas de promoção e de publicidade, conforme diz Perelman e Seivach (2003, p.87). Aos nacionais restam os claros que não foram preenchidos pelos *blockbusters* estrangeiros. A escolha de filmes por um programador ou pelo proprietário de uma sala de exibição significa que um intermediário supõe adequar sua seleção aos gostos dos seus clientes. Dito de outra forma, os filmes não chegam diretamente às telas para que o público determine se os consome, mas passa antes pelo crivo de distribuidores e exibidores que se valem de estratégias agressivas de publicidade, impedindo uma concorrência equilibrada com os produtos nacionais. O que é novo aqui é que o investimento nestas estratégias agressivas é cada vez maior.

Como afirma Cabral (2014, p.167), “em muitos casos, a *verticalização* elimina a necessidade de qualquer negociação, uma vez que as distribuidoras fazem parte do mesmo grupo midiático transnacional dos exibidores. Essa *centralização* da propriedade dos negócios nos dois elos da cadeia —distribuição e exibição— resulta numa *concentração* absoluta que é, sem dúvida, prejudicial à diversidade cultural das telas”. Uma das estratégias que mais agressivas se dá como consequência desta centralização e verticalização: o lançamento simultâneo em diversas salas do mundo de certos títulos, com um grande número de cópias e em prejuízo da diversidade.

Assim a cinematografia norte-americana também se transforma, modificando as condições de exploração com uma equação econômica da exploração primária das salas diferente: enquanto um produtor latino-americano faz um filme e lança seu filme no mercado, um produtor norte-americano faz um filme e o vende a um estúdio que o lança com 50 cópias no mercado.

Se muitos atribuem a crise do cinema aos avanços tecnológicos que possibilitaram ver um filme em outros dispositivos e, nos anos 1980, se acreditou até mesmo que o cinema visto em salas desapareceria, o que ocorreu foi a sua elitização. Na verdade, o sistema do negócio entrou em turbulência, abarcando novas formas de se ver e comercializar a produção de filmes e cresceu.²⁷ O

cinema deixou de ser um entretenimento de massa e se tornou um entretenimento de uma classe social com poder aquisitivo capaz de pagar o bilhete de entrada acrescido de todo o consumo ao seu redor, desde os alimentos oferecidos pela própria sala, até ao que está nas vitrines das lojas que estão no percurso até se chegar à sala. O diferencial da sala, que jamais será superado pela tecnologia, é o desfrute social do produto, pois todos os outros dispositivos são meios restritos e estes sim competem entre si para capturar, com cada vez mais qualidade, praticidade, portabilidade, precisão, etc., a atenção daquele que pode dispor do aparelho. Por fim, na sala de cinema, essa forma ampliada de consumo e entretenimento ainda carrega um outro aspecto importante: essa elite que na atualidade frequenta as salas se torna o público determinante da capacidade que o filme alcançará nos outros suportes e uma vitrine para o *marketing* e nisso também reside o interesse da indústria em mantê-la. Assim, se arquivou definitivamente a forma anterior de exploração do filme —em profundidade—, ou seja, o caminho que um filme desenvolvia: primeiramente nas salas dos cinemas das metrópoles do Primeiro Mundo, seguida das salas no centro das grandes cidades dos países periféricos, e depois, para as salas situadas nos bairros e cidades do interior. Passamos agora a ter a exploração em extensão, isto é, a exibição em um grande número de salas simultaneamente, com uma publicidade acirrada e que dificulta a inserção do filme local, cujo *marketing* se resume muitas vezes ao boca a boca.

Pelo exposto acima, é possível distinguir diferentes orientações para os três países. Se na Argentina a redemocratização repercutiu na promoção do cinema nacional, refletindo a transformação política e institucional nas temáticas de vários filmes, no Brasil, a redemocratização significou o desprezo pelo que havia sido construído em termos de apoio ao cinema e, a partir de meados dos anos 1980, o país abandonou seu cinema e enterrou seus alicerces em 1990. Se havia um cinema que ganhava impulso e que poderia ser uma importante liderança no processo de integração latino-americana, o cinema nacional foi desmontado com a quebra da Embrafilme e do Concine e, quando retornou, voltou sustentado pelo Estado, mas conduzido e atrelado às empresas como decorrência das leis de incentivos fiscais. A Argentina, ainda que com um cinema frágil, foi menos atingida nas suas instituições, embora tenha sofrido a estagnação do crescimento do público, desde cedo atraído pelas outras formas de entretenimento. Mas, ainda que vivendo uma crise sem precedentes, manteve minimamente seu cinema por meio de uma política de Estado centralizada. O México, por sua proximidade com os EUA, foi capturado pelo cinema hegemônico, após ver sua imensa rede de salas de cinema ser seriamente atingida antes mesmo do TLCAN. Como já apontamos, a análise de Sánchez Ruiz (1999) indica que, embora o cinema mexicano fosse internacionalizado praticamente desde seu início, foi a partir de 1990 que entrou

em um processo de contração, concentração e transnacionalização em forma de receptiva e subordinada, um mercado de recepção-consumo de importações. Não por acaso a Argentina parece ser o país com uma visão mais ampla e real dos próximos passos na área do comércio cinematográfico: o digital e o de transmissão viam internet. No Brasil, o Estado, abrindo mão de parte do imposto de renda devido para que a iniciativa privada invista em filmes, recentemente cuida e se esforça para aumentar substancialmente os recursos para a produção do audiovisual, inclusive para adentrar na televisão, valendo-se da adequação de antigos meios, como a cota de tela, para forçar a exibição nos canais por assinatura.

Como diz Getino (1990, pp.14-15), “não houve uma crise na produção, mas uma reorganização da comercialização das obras a partir da crise nos modos tradicionais de circulação e recepção de filmes”. Assim é preciso repensar a política cultural do audiovisual tendo como parâmetro a nova configuração que está apenas engatinhando. Na globalização, o mais importante na gestão do capital é reduzir as incertezas e para tanto é fundamental o controle dos mecanismos de distribuição, lugar privilegiado da acumulação do capital. A produção pode se descentralizar, como no caso do México, onde há uma forte associação das empresas com o capital estrangeiro²⁸ ou mesmo no Brasil e Argentina, cuja produção local depois de testada pode ser distribuída por empresas norte-americanas. Como nos ensina Zallo (*Telos*, 10, p.69 apud Bolaño, 2000, p.195), “os lugares centrais da acumulação não estão aí onde se experimenta mediante a prova do acerto e do erro ou onde se trabalha por encomenda ou mediante subcontratação, mas nas áreas onde se encontram os direitos de exclusividade, de reprodução e de distribuição”.

Se conforme Getino (apud Hinojosa, 2014, tn) já dizia, após um balanço preliminar sobre o panorama do cine latino-americano no final da década de 1990, o “maior problema” que se enfrenta “é o de seu financiamento”, por outro lado, esclarece, “este aparece condicionado substancialmente pela necessidade de dispor de um adequado mercado local ou regional para reciclar rapidamente os investimentos e desenvolver uma produção sustentável capaz de ir-se despreendendo gradualmente da tutela governamental e de inserir-se cada vez mais nas expectativas sócio-culturais —hábitos e consumos— de cada comunidade”.

Para tanto propõe que cada experiência nacional elabore diferentes alternativas de desenvolvimento, que por sua vez deverão ter também em conta indicadores como relações culturais, políticas e sociais, entre os países vizinhos e deste com outros grupos de países.

Se é preciso pensar uma nova política cultural, é fundamental rever a forma de organização da indústria cinematográfica sob o novo prisma, atualizando instrumentos que possam enfrentar as questões acima analisadas, com ênfase naquelas que dizem respeito à exibição e distribuição. É cada vez mais urgente a formulação de

políticas intergovernamentais coordenadas como o fundo Ibermedia. Os cinemas latino-americanos dos três países não souberam reverter sua situação de marginalidade que em vez da competição, poderia ser de cooperação, particularmente no que diz respeito à área da exibição. A experiência da Recam, mostra que é preciso reverter a persistência da ideia de Estado-Nação como marco principal (Moguillansky, 2009).

Se produzir cinema é preciso, também é necessário fazê-lo circular e de uma nova forma, assim como tem procurado realizar o cinema argentino, como diz Wortman (2014), com “uma nova maneira de dizer as coisas, novas temáticas ou velhas temáticas, mas ressignificadas em códigos contemporâneos”. Por outro lado, sem políticas culturais que assumam a educação artística e a formação de públicos, mesmo filmes com boa crítica, que poderiam alcançar resultados de bilheteria melhores, perdem possibilidades de sucesso, não apenas por seu lançamento limitado, e porque são rapidamente substituídos por outros, mas também porque é ingênuo imaginar que basta proporcionar apoio à produção, salas para exibição e vale cultura (um benefício destinado aos trabalhadores que ganham até cinco salários-mínimos para que possam comprar, entre outros produtos culturais, desde ingressos para cinema até cursos em diversas áreas da cultura), com a pretensão de que a oferta atraia de maneira natural o público.

Notas

- ¹ Como aponta Cabral (2014), não são comuns os estudos sobre cinema na economia política, possivelmente porque há uma enorme dificuldade em se encontrar dados confiáveis sobre a indústria cinematográfica, há falta de postura crítica e fragmentação universitária. Por isso mesmo creio ser necessário se apontar essa nossa inserção, mesmo que tenhamos dificuldade em encontrar dados, e assim contribuir para que outros trabalhos se identifiquem com os enlaces teóricos sobre o assunto que podem ser consultados na interdisciplinar revisão feita por Cabral em seu primeiro capítulo.
- ² Trabalhos como os de Gatti (2005 e 2008) são exceções que apenas confirmam a regra.
- ³ Utilizamos o trabalho de Johnson para discutir a produção de filmes pornográficos, mas os dados apresentados devem ser tomados apenas como um dos parâmetros, já que outro trabalho tem dados diferenciados sobre o número de filmes pornôs do período. Ver, por exemplo, os dados de Gatti (2008, p.81) na coluna a direita da tabela 1, que acrescenta uma informação interessante: “a partir de 1985, o filme de sexo explícito toma totalmente o lugar da pornochanchada, inclusive com a migração de artistas, técnicos e produtores”. É preciso refazer a pesquisa para saber quais critérios foram usados e não persistir no erro que a imprensa da época caiu ao aplicar automaticamente a boa parte da produção a denominação de filmes pornôs ou pornochanchadas.
- ⁴ O adicional de bilheteria foi criado pelo Instituto Nacional de Cinema e era distribuído a todos os filmes nacionais que cumpriam a cota de tela com valores que variavam, de acordo com o número de espectadores, de 5% a 20% da renda líquida faturada pelo filme durante os dois primeiros anos de sua carreira comercial. Essa forma de compensação foi extinta em 1979, quando essa fonte de recursos, derivado de impostos, passou a incorporar os ativos da

Embrafilme (Abreu, 2002, p.227). Em 2005, o adicional foi reeditado agora como Prêmio Adicional de Renda.

- ⁵ Em 1986, o jornal Folha de S. Paulo publicava uma série de artigos no qual acusava o cinema brasileiro de irresponsabilidade política junto ao seu principal investidor, o Estado. Ver em Estevinho (2003, p.2).
- ⁶ Boca do Lixo é nome atribuído ao polo cinematográfico da cidade de São Paulo, situado entre as ruas e avenidas Duque de Caxias, Timbiras, São João e Protestantes, identificado com a pornochanchada e depois os pornôs.
- ⁷ 32 filmes (dos 41 da série realizados entre 1965 e 1999) contaram com apoio da Embrafilme e sete estão entre os de maior público na história do cinema brasileiro, inclusive no período pós-1980. Ver: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Filmografia_d%27Os_Tralh%C3%B5es> e <http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Tralh%C3%B5es>.
- ⁸ O artigo permite às distribuidoras estrangeiras abaterem 70% do imposto de renda sobre a remessa de lucros para investir na produção de filmes brasileiros, o que abre ainda a possibilidade de se valerem da cota de tela com as suas produções.
- ⁹ Fonte: Simis, 2010, p.149.
- ¹⁰ Fonte: Até 1984: Anuários Estatísticos do Brasil (IBGE). Os dados de 1986-1987 têm como fonte Simis, 2010, pp.162-163.
- ¹¹ Em 1957 se promulgou a Ley de Cine e se criou o Instituto Nacional de Cinematografía (INC), antecessor do atual INCAA, que assumiu esta nova nomenclatura com a Lei 2.4377/94.
- ¹² Segundo Amaral (2013, p.46), um dos estúdios que mais se beneficiou do governo cívico-militar, especializando-se na produção de comédias ligeiras, musicais e filmes de humor erótico.
- ¹³ Trata-se de um informe de 1979, publicado na revista *Variety* e citado por *Heraldo de Cine*, em Buenos Aires, 1979.
- ¹⁴ Entrevista à autora realizada na Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), Buenos Aires, 05/07/2013. Pablo Rovito é reitor da ENERC.
- ¹⁵ Getino, além de cineasta, foi um dos principais especialistas na temática das indústrias culturais e pioneiro na investigação sobre mercado audiovisual ibero-americano, com numerosos trabalhos publicados.
- ¹⁶ Entrevista com Octavio Getino: As políticas cinematográficas na Argentina, realizada por Arthur Autran e André Gatti, em 17/2/2012 in <<http://octaviogetinocine.blogspot.com.br/2012/02/as-politicas-cinematograficas-na.html>>.
- ¹⁷ Segundo Perelman e Seivach (2003, p.45), dos 79 filmes vendidos, a grande maioria foi para canais de TV (66) e o resto para salas de cinema (13).
- ¹⁸ Em 1989, o Ministro da Economia, Domingo Cavallo, conseguiu aprovar a “Ley de Emergencia Económica” (Ley n.º 23.697) que facultou ao governo a privatização do sistema de radiodifusão e a suspensão de todas as subvenções estatais para o campo da cultura, inclusive a transferência dos recursos do fundo de fomento cinematográfico do INC para o Ministério de Economia. Mas foi exceptuada por meio do Decreto n.º 1.633 de 1988, ato que permitiu ao INC manter suas atividades” (Amaral, 2013, pp.51-52).
- ¹⁹ Entrevista com Octavio Getino: As políticas cinematográficas na Argentina, realizada por Arthur Autran e André Gatti, em 17/2/2012 in <<http://octaviogetinocine.blogspot.com.br/2012/02/as-politicas-cinematograficas-na.html>>.
- ²⁰ Entrevista à autora realizada na Universidad de Quilmes, Buenos Aires, 11 e 12/07/2013. Roque González é pesquisador de mercado cinematográfico e trabalhou em projetos com Getino.
- ²¹ Mais uma vez, segundo Getino, há uma situação pessoal envolvida. Apesar de se referir a entidades de produtores e diretores propondo mudanças na legislação, a lei sai porque “Menem gostava de cinema, ele queria ser ator de cinema e se rodeava do pessoal de cinema, ele até queria fazer uma escola de cinema em sua província natal, La Rioja. Ele também já havia filmado com um diretor muito respeitado na Argentina, Nicolás Sarquís”. Cf. Entrevista

- com Octavio Getino: As políticas cinematográficas na Argentina, realizada por Arthur Autran e André Gatti, em 17/2/2012 in <<http://octaviogetinocine.blogspot.com.br/2012/02/as-politicas-cinematograficas-na.html>>.
- ²² Ver em Campero, 2010, p.29 apud Amaral, 2013, p.54. Se adicionou ao imposto preexistente de 10% sobre o valor dos ingressos um imposto de 10% sobre o aluguel, venda e edição de vídeos e um imposto de 25% sobre os ingressos do Comité Federal de Radio-difusión (COMFER).
- ²³ Entrevista à autora em 10/12/2013, Buenos Aires. Eva Piwowarski é ex-secretária técnica da Recam, que ajudou a criar, e ex-diretora do Programa Mercosul Audiovisual da União Europeia, afora ser atriz, cineasta, produtora de longas-metragens de ficção e documentários para televisão. Atualmente é coordenadora do Programa Polos Audiovisuais da TV Digital Argentina, que promove a produção televisiva federal junto ao sistema universitário nacional argentino.
- ²⁴ Entendemos por política pública audiovisual as relações entre Estado, sociedade civil e o mercado para a definição de metas no âmbito da comunicação e da cultura audiovisual, aprovação de diretrizes e realização de atividades no sentido do desenvolvimento das indústrias cinematográficas nacionais, visando à sustentabilidade destas. Assim, estas políticas abrangem tanto o conjunto de princípios, disposições constitucionais, leis, regulamentos, e instituições estatais, públicas e privadas que compõem o ambiente normativo do audiovisual quanto a produção, distribuição e consumo de obras audiovisuais.
- ²⁵ Entrevista com funcionários da área jurídica e política do INCAA, no próprio INCAA, Buenos Aires, 08/07/2013.
- ²⁶ Em outro trabalho discuto o chamado “cinema independente” no Brasil. Ver Simis, 2015.
- ²⁷ Nos limites desta pesquisa não há como desenvolver uma pesquisa sobre as transformações na indústria fonográfica, mas, sem dúvida, haveria muitos aspectos interessantes para serem comparados.
- ²⁸ Sánchez Ruiz (1999, p.89) aponta que desde os anos 40 e 50 se realizavam filmes norte-americanos no país e cita como exemplo filmes do “velho oeste” rodados no estado de Durango, mas afirmava, em 1999, que o país poderia se tornar uma maquiadora de filmes de Hollywood, com o aumento das “rodagens” estrangeiras, facilitadas pela Comissão Nacional de Filmagens, a partir de 1995, que se formou dentro do Imcine.
- Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos.
- Amaral, A. F. (2013), *Las políticas cinematográficas de Argentina y Brasil (2003-2008): entre la dimensión industrial del cine y la democratización cultural*, dissertação (mestrado), San Martín, Universidad Nacional de San Martín.
- Bolaño, C. (2000), *Indústria cultural, informação e capitalismo*, São Paulo, Hucitec.
- Bolaño, C. (2004), *Mercado Brasileiro de Televisão*, 2ª ed., São Cristóvão, SE, Universidade Federal de Sergipe, São Paulo, EDUC.
- Borges, D. (2007), *A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005*, doutorado em Ciências da Comunicação, Barcelona, Universidade Autônoma de Barcelona.
- Bundt, R. L. d C. (2011), *Cinema, mercado e política cultural: os casos do Brasil e México numa visão histórico estrutural*, tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Cabral, A. J. (2014), *Luz, câmera, (concentr)ação!: as políticas públicas e os mercados cinematográficos do Brasil e da Argentina nos anos 1990*, tese (doutorado), Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Estevinho, T. A. (2003), *Este milhão é meu. Estado e cinema no Brasil (1984-1989)*, dissertação de mestrado defendido no Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC, São Paulo.
- Gatti, A. P. (2005), *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*, tese de doutorado apresentada ao Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Gatti, A. P. (2008), *A distribuição comercial cinematográfica*, São Paulo, Centro Cultural São Paulo.
- Getino, O. (1990), *Impacto del video en el espacio audiovisual latinoamericano*, Lima, FnCL/UNESCO/ PIDC/ IPAL/ AECL.
- Getino, O. (1995), *Las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Getino, O. (1999), “Las diversas caras de la imagen”, in C. Bolano e G. Mastrini (eds.), *Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina: hacia una economía política de la comunicación*, Buenos Aires, Biblos, pp. 189-200.
- Getino, O. (2005), *Cine-iberoamericano: los desafíos del próximo siglo*, San José, Editorial Veritas.
- Getino, O. (2008), *El Capital de la cultura. Las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus.
- González, R. (2011), *Cine latinoamericano y nuevas tecnologías audiovisuales*, La Habana, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Referências

- Abreu, N. C. de (2000), “Pornochanchada”, in F. Ramos e L. F. Miranda (org.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Senac, pp. 431-432.
- Abreu, N. C. de (2002), *Boca do Lixo: cinema e classes populares*, tese de doutorado apresentada ao Curso de Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas.
- Albornoz, L. A. e G. Mastrini (1999), “A consolidação da televisão a cabo na Argentina”, in S. Capparelli et al., *Enfim, sós: a nova televisão no cone sul*, Porto Alegre, L&PM/CNPq, pp.59-68.
- Almeida, P. S. e P. Butcher (2003), *Cinema, desenvolvimento e mercado*, Rio de Janeiro, Aeroplano.
- Alvarenga, M. V. Tavares de (2010), *A política cinematográfica brasileira em tempos de globalização 1999-2003*, mestrado apresentado ao Programa de

- González, R. (2012), "Espaço cinematográfico latino-americano: neo-fomentismo em um contexto de convergência tecnológica", *Revista Eptic Online*, vol. XIV, n. 3, in <<http://www.seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/538/452>>, acceso em 10 jul.
- Hinojosa, L. (2003), *El cine mexicano: de lo global a lo local*, México, Trillas, UANL.
- Hinojosa, L. (2013), "Políticas de comunicación y de cultura en México: efectos de la regulación post TLCAN en la industria del cine mexicano", *Anais da Latin American Studies Association* -Lasa, Washington.
- Hinojosa, L. (2014), El cine mexicano post TLCAN: 20 años de crisis y transformaciones, *Anais da Latin American Studies Association* -Lasa, Chicago.
- Ikedá, M. (2011), *O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa*, dissertação (mestrado), Niterói, Universidade de Fluminense.
- Johnson, R. (1993), "Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990", *Revista USP*, n. 19, pp. 31-47.
- Jordão, G. e R. Alluci (2014), *Panorama setorial da cultura brasileira 2013-2014*, São Paulo, Allucci & Associados Comunicações.
- Lei básica do cinema brasileiro (1979), *Filme e Cultura*, n. 33, pp. 114-116.
- Marino, S. (2012), *Políticas de comunicación del sector audiovisual: las paradojas de modelos divergentes con resultados congruentes. Los casos de la televisión por cable y el cine en Argentina entre 1989-2007*, tesis doctoral, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Marino, S. (2014), "La cinematografía argentina", in G. Mastrini e M. Fuertes (eds), *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*, Buenos Aires, La Crujía, pp. 67-110.
- Marson, M. (2006), *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrfilme à criação da Ancine*, dissertação de mestrado apresentada na Unicamp, Campinas.
- Mattos, S. (1990), *Um perfil da TV brasileira (40 anos de história: 1950-1990)*, Salvador, Capítulo Bahia, Associação Brasileira de Agências de Propaganda/A TARDE.
- Moguillansky, M. (2008), *La imaginación em cuestión. El cine brasileño em la Argentina desde la creación del Mercosur (1995-2005)*, dissertação de Mestrado em Sociología da Cultura e Análise Cultural, Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de General San Martín.
- Moguillansky, M. (2009), "Cine, política y Mercosur. Un balance de los comienzos de una política cinematográfica regional", *Políticas Culturais em Revista*, vol. 2, n. 2, pp. 137-154, in <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br> acceso em 24/12/2014.
- Perelman, P. e P. Seivach (2003), *La industria cinematográfica en la Argentina: entre los límites del mercado y el fomento estatal*, Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano, in <www.cinelatinoamericano.org/ocal/texto.aspx?cod=10246> acceso em 10, jan., 2015.
- Ramos, J. M. (1995), *Televisão, publicidade e cultura de massa*, Petrópolis, Vozes.
- Relatório de Atividades do Concine (1988), Ministério da Cultura, segundo semestre.
- Rosas Mantecón, A. (2013), Reactivación de la exhibición sin diversidad. Películas y públicos mexicanos al cambio de siglo, *Anais da Latin American Studies Association* -Lasa, Washington.
- Saavedra, I. (2007), *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Sánchez Ruiz, E. (1999), "O cinema no México: globalização, concentração e contração de uma indústria cultural" *Estudos de Sociologia*, ano 3, n. 6.
- Sánchez Ruiz, E. (2003), Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural, Colección de Babel n. 28, *Revista Universidad de Guadalajara*, pp. 1-38.
- Selonk, A. P. (2004), *Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais: um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira*, dissertação (mestrado), Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Simis, A. (1998), "Situación del audiovisual brasileño em la década de los noventa", *Comunicación y Sociedad*, n. 33, pp. 93-117.
- Simis, A. (2000), "TV por assinatura e produção independente", *Eptic On-line*, vol. II, n. 1, pp. 61-76.
- Simis, A. (2010), "Cinema e política cinematográfica", in C. Bolaño e V. Brittos (org.), *Economía da Arte e da Cultura*, São Paulo, Itaú Cultural, pp. 137-164.
- Simis, A. (2014), "A exibição nas salas de cinema no Brasil", *Anais da Latin American Studies Association* -Lasa, Chicago.
- Simis, A. (2015), "Notas sobre o 'cinema independente' contemporâneo no Brasil", in *Anais do XIV Congresso Internacional Ibercom*, São Paulo.
- Villela, S. R. V. (1979), *Cinema brasileiro: capital e Estado (três notas breves sobre o cinema brasileiro)*, pequi-sa, CNDA/Funarte.
- Wortman, A. (2014), "De la americanización de los espectadores a la globalización de los espectadores: alcances y límites de un cine nacional", in *Anais da Latin American Studies Association* -Lasa, Chicago.

Recebido: 10 de julho de 2015

Aceito: 12 de agosto de 2015

*Este trabalho foi parte de uma pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa (FAPESP), Auxílio à Pesquisa –Regular, Processo número: 2012/50951-9. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de minha responsabilidade e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

****Autora: Anita Simis**

É Livre-Docência em Sociologia da Comunicação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2010).

É Professora da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) Campus de Araraquara, Brasil.

Publicou diversos artigos em periódicos especializados, livros e capítulos de livros. Seu trabalho mais conhecido é o livro *Estado e Cinema no Brasil*, que em 2007 recebeu o Prêmio Rumos Pesquisa: Gestão Cultural oferecido pelo Itaú Cultural e sua 2ª edição já se esgotou.

Atua na área de Sociologia da Comunicação, com ênfase em Política Cultural, Política Cinematográfica, Televisão, Rádio, Produção Independente, Indústria Cultural.

Tem trajetória acadêmica marcada por uma efetiva participação nas seguintes entidades científicas: Federação Brasileira das Associações Científicas e Acadêmicas de Comunicação (SOCICOM), como Diretora Administrativa (2008-2012) e Presidente do Conselho Fiscal, e na União Latina de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura (ULEPICC-Capítulo Brasil), como presidente (2008-2010). <anita@socrates.fclar.unesp.br>.

Tem ainda participação em conselhos editoriais de diversas publicações e na editoria das revistas *Eptic - Revista Eletrônica EpticOnLine* (ISSN 1518-2487), *Políticas Culturais em Revista* (ISSN 1983-3717) e *Estudos de Sociologia* (ISSN 1414-0144).

Publicações mais recentes:

(2015), “Mota revisa nossa ideologia, rigorosamente”, in C. E. Lins da Silva, J. Marques de Melo, M. C. Gobbi e O. de Moraes (eds.), *Ciências da Comunicação no Brasil 50 anos: Histórias para contar*, vol. 2, São Paulo, Fapesp / Intercom / Unesp / ECA-USP.

(2013), “Capitalismo, comunicação e democracia no Brasil”, in I. Aragão, O. Moraes, S. Jaconi (orgs.), *Fortuna Crítica de José Marques de Melo Teoria e Pedagogia da Comunicação*, São Paulo, Intercom, pp.127-130.

Britos, V. e O. Jambeiro (2012), “Information and global communication: understanding the 21st century”, in C. Bolaño, G. Mastrini e F. Sierra (orgs.), *Political economy, communication and knowledge: a latin american perspective*, Nova York, Hampton Press, INC./IAMCR, pp. 249-270.

(2012), “Observatórios: qual comunicação?”, in M. K. Kunsch e J. Marques de Melo (orgs.), *Comunicação ibero-americana: sistemas midiáticos, diversidade cultural, pesquisa e pós-graduação*, São Paulo, Confibercom, ECA/USP, Socicom.

Imagem de início:

El desmantelamiento del principal cine latinoamericano en los años 1980-1990.

Como citar este texto:

Simis, Anita (2015), “Economia Política do Cinema: a exibição cinematográfica na Argentina, Brasil e México”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n. 36, maio-outubro, pp. 54-75, in <<http://version.xoc.uam.mx/>>.