

*Estado e iniciativa privada nos modelos da “retomada” e do “nuevo cine argentino” **

ARTUR MALHEIRO**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Em meados da década de 90 do século passado, os cinemas brasileiro e argentino passaram por momentos semelhantes de aquecimento de seus mercados cinematográficos. A “Retomada” brasileira é impulsionada pela iniciativa privada, favorecida por leis de incentivo que permitem às empresas a dedução do investimento no Imposto de Renda. Na Argentina, o “Nuevo Cine Argentino” surge sob o apoio do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA), órgão governamental que cria a *Ley de Cine*, de fomento e regulamentação da atividade cinematográfica. Este trabalho pretende trazer à luz os modelos brasileiro e argentino de fomento ao cinema que, a partir da década de 1990, transformaram o mercado audiovisual desses dois países.

Palavras-chave: Cinema; Argentina; Brasil.

Abstract: In the middle of the 90’s of the last Century, Brazilian and Argentinean cinemas went through similar phases of improvement in their film making. The Brazilian “Retomada” is increased by the private companies, which are benefited from incentive laws. The greatest benefit is the deduction of the invested funds in their income taxes. In Argentina, the “Nuevo Cine Argentino” appears with the sponsorship of the *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA), governmental office that creates the cinema law (*Ley de cine*), with the purpose of improving and

* Artigo submetido à avaliação em 31 de outubro de 2012 e aprovado para publicação em 21 de fevereiro de 2013.

** Artur Malheiro é mestre em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Desenvolve o trabalho “*Vlado e Los Rubios: o documentário na construção da memória de mortos e desaparecidos pelas ditaduras brasileira e argentina*”. Bolsista da Capes. Contato: malheiro.artur@gmail.com.

ordinating the movie business. This paper intends to briefly organize the facts that started the Brazilian and Argentinean patterns for the improvements of the cinema in both countries that, from the decade of 1990 on have changed the audiovisual market in these countries.

Keywords: Cinema; Argentina; Brasil.

Falar sobre o cinema da “Retomada” e sobre o *Nuevo Cine Argentino* significa antes de tudo situar as produções cinematográficas dos dois países, Brasil e Argentina, respectivamente, em um recorte temporal específico. Porém, tanto um termo quanto o outro, nos remete a algo que, em algum momento, foi finalizado e, posteriormente, passou por uma renovação. Em linhas gerais, esses momentos da cinematografia dos dois países estão localizados entre meados das décadas de 1990 e 2000. Melina Marson situa esse período do cinema brasileiro entre os anos de 1995 e 2002, anos dos dois mandatos do Presidente Fernando Henrique Cardoso e nos quais houve uma melhor estruturação das políticas de incentivo, além de, em 2001, ter sido criada a Ancine (Agência Nacional de Cinema) (MARSON, 2009). O *Nuevo Cine Argentino* tem o seu marco com *Rapado*, que estreou em 1996, na Argentina. Sem uma delimitação formal para o seu fim, Agustín Campero nos leva até o X Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), no ano de 2008, segundo ele “o melhor ano do cinema argentino desde a volta da democracia, pela quantidade de filmes de alta qualidade, quase todas pertencentes ao paradigma do NCA” (CAMPERO, 2009, p. 89). Enquanto no Brasil, a Retomada é mais associada às políticas de incentivo fiscal após a extinção da Embrafilme, o NCA tem, além das leis de fomento, um conjunto de fatores que, naquele momento, foram primordiais para o seu surgimento, como uma nova linguagem narrativa e o desenvolvimento de uma nova crítica cinematográfica. Tanto um como outro, porém, parecem ser o resultado de ações do governo que antecederam o período de 1995 a 2008 e que se relacionam com a redemocratização de ambos os países.

O cinema da década de 80, tanto aqui no Brasil quanto na Argentina, sofreu o baque de crises econômicas e cultural e redemocratização. Um momento de busca de identidade e de tentativa de afirmação do campo da cultura. Xavier, aponta para um retorno ao cinema industrial no Brasil da década de 80. É sempre bom lembrar porém que este não deixou de ser produzido ao logo das décadas de 60 e 70, predomínio do que ele chama de Cinema Moderno Brasileiro, caracterizado pelo Cinema Novo e pelo Cinema Marginal. Mas estas duas décadas foram profícuas de uma produção que se relacionava a uma realidade brasileira em detrimento às que copiavam um estilo de cinema norte-americano.

O cinema que se adensou em meados dos anos 1980, que se destacou em festivais e debates, afirmou propostas alheias aos parâmetros do cinema moderno, principalmente no que diz respeito à preocupação com um “estilo nacional” ou os diagnósticos gerais do país, voltando-se mais para um corpo a corpo com os dados dominantes na produção internacional que lhe era contemporânea (XAVIER, 2001, p. 58).

Esse retorno ao qual Xavier se refere tem como base todo um período anterior no qual o cinema nacional se aproximou muito mais de uma produção de autor.

A Argentina também tem a partir da década de 60 a sua fase de cinema novo. Também chamado de *Nuevo Cine Argentino*, como o movimento estético que vai surgir em meados dos anos 90, inspirou-se principalmente, tal qual o seu correspondente brasileiro, na *nouvelle vague francesa*. Uma ênfase no aparato cinematográfico, com novos enquadramentos, sequências e cortes, buscavam mostrar o psicológico dos personagens, suas impressões cotidianas e banais. Esse cinema argentino foi impulsionado por uma nova geração de cineastas que estava ligada aos cineclubes, conectados com outras artes e influenciada por revistas

especializadas argentinas que, por sua vez, se inspiravam na revista francesa *Cahiers du Cinéma*.

Ao longo desse período, duas instituições governamentais ajudaram de alguma forma no desenvolvimento dos cinemas brasileiro e argentino. É importante lembrar da participação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) no cenário das produções cinematográficas nacionais. A Embrafilme foi criada em 1969, pelo governo militar, como uma empresa mista com participação de capital privado, porém sob o controle do governo. Com produções bem sucedidas até o início da década de 80, os filmes brasileiros atingiram cerca de 35% de ocupação das salas. Porém, este modelo começou a apresentar desgastes a partir da década de 80

quando muitas salas do interior não resistiram à competição da TV e começaram a fechar (contribuindo para a descapitalização da empresa), e, ao mesmo tempo, a própria classe cinematográfica começou a questionar a repartição de recursos para a produção de filmes (BUTCHER, 2005, p. 18).

Em 1990, o presidente eleito Fernando Collor de Mello extinguiu, além da Embrafilme, a lei de incentivo 7.505/86, conhecida como Lei Sarney, a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), o Concine (Conselho de Cinema) e a cota de tela, sem criar qualquer outra forma de subsídio governamental ao cinema nacional. A produção cinematográfica brasileira não para a partir deste fato, mas sente-se o baque que a falta que o incentivo governamental traz para este setor. Alguns filmes são realizados contando com o investimento da iniciativa privada ou, até mesmo, com os próprios recursos dos realizadores.

A nova ordem mundial e o acontecimento da globalização transformam a cultura e, conseqüentemente, os seus produtos em importantes meios de desenvolvimento econômico. Dessa forma, ação de Collor estava condizente com as práticas neoliberais que iniciara o seu

processo em meados da década de 1980. O então presidente retirava, assim, a responsabilidade do Estado em sustentar o cinema nacional, deixando-o à livre atuação do mercado, tal qual qualquer outro produto. Bahia lembra que

O mercado não existe por si só, ele está amparado por outras estruturas sociais e culturais. As assimetrias e falhas do mercado reclamam regulação estatal. Se é certo que o mercado se auto-regula, criando ganhadores e perdedores, também não se pode deixar de constatar que o sistema econômico, como regra, está submerso em relações sociais. [...] Consequentemente a indissociabilidade entre Estado e mercado ocorre na medida em que o Estado é essencial ao surgimento e fortalecimento da economia de mercado (BAHIA, 2010, p. 21).

A partir de 1991, começam a ser criadas leis de incentivo, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. A primeira, a lei 8.313/91, a Lei Rouanet, destina-se a cobrir todo o tipo de produção cultural, que podem se utilizar de uma das três formas de financiamento. Pelo Fundo Nacional de Cultura (FNC), que financia até 80% da produção com retorno financeiro baixo; pelos Fundos de Investimentos Culturais e Artísticos (Ficart), no qual o valor do projeto de espetáculos, edições comerciais de letras, artes, filmes, instrumentos musicais, entre outros, é dividido em cotas que são compradas pelas empresas como se fossem ações da bolsa de valores. “Se houver lucro, a empresa patrocinadora é taxada, isto é, paga impostos sobre esse lucro. Se houver prejuízo, a empresa investidora pode abatê-lo no imposto de renda” (MARSON, 2009, p. 43); ou por meio do Incentivo a Projetos Culturais, mecanismo no qual se inclui a produção cinematográfica e que o dinheiro investido pode ser deduzido no imposto de renda.

Promulgada em 08 de janeiro de 1992 e regulamentada seis meses depois, a Lei 8.401/92 é considerada o embrião da Lei do Audiovisual. Além disso, ela garantiu a volta da cota de tela, facilitou as coproduções

internacionais, “representou a volta de uma legislação específica para o setor” e “a intervenção direta do Estado no cinema” (MARSON, 2009, p. 46). Em junho do mesmo ano, Collor libera o dinheiro da Embrafilme referente à arrecadação de impostos do filme estrangeiro no Brasil. De qualquer forma, esse recurso só foi disponibilizado em 1993 por meio do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, concurso que selecionou os longas-metragens beneficiados. Finalmente, foi promulgada, em 20 de junho de 1993, a Lei 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual. Por ela, uma empresa ou pessoa física pode comprar cotas de um filme, deduzindo o valor do imposto de renda. Caso o filme ainda dê lucro, o investidor recebe um percentual, já que ele se tornou acionista do filme ao adquirir a cota.

Durante esse período, o governo ainda marcou a sua presença regionalmente, também por meio de leis de incentivo ou, no caso do Rio de Janeiro, criando uma distribuidora para o filme nacional, a Riofilme, que tentou solucionar o maior problema do cinema brasileiro: a distribuição.

No caso da Argentina, quando Raúl Alfonsín assume o governo em 1983, o cinema estava regulamentado pela Lei 17.741, de 1957, que dava ao *Instituto Nacional de Cinematografía* (INC), a responsabilidade de desenvolver e implementar políticas de incentivos às produções cinematográficas argentinas e controlar a sua produção, distribuição e exibição, centralizando a atividade do Estado nesta única instituição. Esta lei surge a partir da crise dos grandes estúdios que mantinham uma produção de cinema em escala industrial até a década de 50. Nesse período, foi criado um fundo de fomento a partir do recolhimento de 10% sobre o valor das entradas dos cinemas que financiariam as produções. Aqui, o cinema ainda era considerado uma atividade independente, sem qualquer relação direta com os demais meios de comunicação, principalmente pela existência da Lei 22.285/80, imposta pelo ditador Videla e mantida por Alfonsín, que também deixava nas mãos do Estado o controle das rádios e emissoras de TV. Ou seja, o governo mantinha de forma separada o controle de dois meios

audiovisuais. Em 1984, Alfonsín sanciona a Lei 23.052, acabando com a censura cinematográfica e dando ao INC o poder de classificação dos filmes.

Em 1994, pela Lei 24.337, o INC é substituído pelo atual *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA). Mais do que uma mudança de siglas, o novo instituto trouxe o entendimento de que o cinema vai muito além das salas cinematográficas e faz parte da cultura audiovisual do país. Desta forma, além dos 10% sobre os ingressos vendidos, o ICAA ampliou a sua arrecadação agregando outros meios com os quais o cinema interage, aos quais também incidem impostos. Nos vídeos e DVDs também são cobrados 10%. E 25% incidem sobre o arrecadado pelo *Comité Federal de Radiodifusión* (COMFER). Este órgão, regulamentador das TVs e rádios do país, recebe dessas empresas 7,5% de seu faturamento.

A segunda metade da década de 90 surge, então, para esses dois países, Brasil e Argentina, como um momento de renovação da produção cinematográfica, apontando para o nascimento de uma nova safra de diretores e, conseqüentemente, de filmes. No Brasil, Carla Camurati se destaca com *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, em 1995, filme produzido em parte com o financiamento de empresas privadas e em parte com recursos da Embrafilme, via Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Caetano divide essa retomada nacional em duas fases. A primeira, vai de 1995 até 1999, e a segunda, de 1999 até 2005.

Com relação à primeira fase, Caetano a caracteriza como uma fase de afirmação tendo como principal característica uma corrida em direção à conquista de uma estatueta do Oscar, o que levaria o cinema brasileiro a ser aceito no seleto clube da indústria cinematográfica. Para além de ganhar prêmios em festivais europeus, o importante naquele momento era participar da maior festa mundial de cinema. De fato, três filmes receberam indicações naquele período. *O quatrilho*, de 1995, e *O que é isso, companheiro?*, de 1997, receberam uma indicação na categoria de melhor filme estrangeiro, sem que nenhum dos dois ganhasse o prêmio. Em 1998, foi a vez de *Central do Brasil* ser indicado, agora, porém, além de melhor

filme estrangeiro, Fernanda Montenegro também recebera uma indicação na categoria de melhor atriz, sem sucesso em nenhuma das duas indicações.

Caetano ressalta que o clichê da diversidade de temáticas que normalmente é utilizado para se caracterizar o período é consequência de uma incursão aventureira de diversos profissionais que só conseguiram realizar as suas produções por causa das leis de incentivos surgidas naquela época, muito embora, multiplicidade de temas já fosse uma característica do cinema brasileiro desde a década de 60.

O cinema brasileiro ameaçou virar o *free-lance* do audiovisual brasileiro [...]. O que se observou neste recente cenário de “bicos” foi uma espécie de turismo excêntrico de profissionais que provavelmente passariam a vida sem jamais realizar um filme – mas que, por causa da Lei Rouanet e graças a bons contatos no mundo da televisão e da publicidade, encontraram um caminho aberto (CAETANO, 2005, p. 28).

Entre 1999 e 2005, Caetano aponta para uma mudança na forma como o profissional de cinema se estabeleceria no mercado brasileiro. Devido a uma retração de investimentos privados, a partir de agora, as produções seriam escolhidas pelas áreas de marketing de empresas públicas ou recém-privatizadas. Uma primeira transformação é observada desde então: o crescimento de produções de baixo orçamento, em contraposição ao que era feito antes. Em consequência, narrativas históricas, excessos de cenografia e direção de arte foram sendo deixados de lado para dar lugar a uma maior agilidade narrativa. Outro fator marcante deste período foi o surgimento da Globo Filmes que “passou a definir, entre os que constavam nas listas de produção de filmes, quais eram os incluídos e quais eram os excluídos dos meios de divulgação e, logo, do grosso das salas de cinema” (CAETANO, 2005, p. 29). Com esses dois fatores, Caetano alerta para o quase desaparecimento do chamado “filme médio”, pois o mercado foi contemplado com produções que levam milhões às salas escuras – devido ao óbvio trabalho de

divulgação das organizações Globo em relação aos filmes produzidos pela Globo Filmes –, e com produções com pouquíssima quantidade de público, devido a uma baixa comunicação publicitária com este. Um avanço na tecnologia do vídeo digital também acabou por baratear as produções e a facilitar as suas realizações com um menor custo. Outro fator importante do período foi o estabelecimento de concursos regulares por parte do Ministério da Cultura, o que veio a incentivar a realização de produções de baixo orçamento. Com isto, curta-metragistas já atuantes no mercado conseguem realizar seus primeiros filmes, diferenciando do período anterior, no qual predominou figuras ligadas à publicidade.

O cinema argentino ressurgiu neste mesmo período com *Rapado*, de Martín Rejtman, em co-produção com a Holanda. O filme foi apresentado no Festival de Cinema de Locarno, na Suíça, em agosto de 1992, porém a sua estreia nos cinemas argentinos só aconteceu quatro anos depois, em 1996. Ponto de partida para o *Nuevo Cine Argentino*, ou NCA, *Rapado* inovou em questões estéticas e de produção, principalmente na forma de financiamento. Campero diz que o NCA inaugurava uma era na qual prevalecia a máxima godardiana de “não fazer cinema político, mas, sim, fazer cinema politicamente” (CAMPERO, 2009, p. 25).

Rapado, como filme-símbolo deste novo cinema argentino, abriu alguns precedentes em termos estéticos. Planos mais distantes, unidimensionais, sem profundidade e com uma narrativa mais econômica. Financeiramente, Rejtman também inaugurou novas formas de apoio. Sem o financiamento do governo, que considerou o filme sem importância, ele recebeu apoio da Fundación Hubers Bals del Festival de Rotterdam e participou de diversos outros festivais de cinema independente até estrear na Argentina. O avanço da crise econômica na Argentina na década de 80, inviabilizou o modelo de fomento do INC, já que este estava baseado na arrecadação das bilheterias, fez com que surgisse essa nova perspectiva na coprodução com outros países. Fernando Solanas, Miguel Pereira e Alejandro Agresti buscaram em países, como Inglaterra e Holanda novas formas de financiamento para a cinematografia argentina. A partir da década de 90, produtoras locais

passam a produzir em associação com outros países e as TVs espanhola e britânica financiam filmes de diversos diretores.

Mas *Rapado* era apenas o início do que passaríamos a chamar de *Nuevo Cine Argentino*. Ele não representa apenas uma mudança estética ou financeira. Há uma nova visão crítica que se propõe a ver o cinema argentino de forma diferente do como ele era visto até então. Começa a surgir um grupo que está mais aberto às novidades, ao contrário de antigos críticos, que pareciam “escrever no piloto automático e queriam estar bem com todos os filmes, simplesmente por serem argentinos e por terem sido vistos por um grande público” (CAMPERO, 2009, p. 26). Revistas são lançadas e com o advento da internet um novo ar é dado a este movimento crítico trazendo uma grande quantidade de páginas especializadas, democratizando o conhecimento sobre o cinema argentino. Porém, Campero registra o número 40 da revista *El amante*, como um marco na promoção do NCA. Este número corresponde ao mês de junho de 1995 quando estavam sendo lançados os filmes *No te mueras sin decirme a dónde vas* e *Historias breves*. A revista colocou em sua capa, então, uma foto de cada filme com as legendas “Lo malo” (ruim, em tradução livre), sobre a foto do primeiro filme, e “Lo nuevo” (o novo, em tradução livre), sobre a foto do segundo. *No te mueras sin decirme a dónde vas* era um filme de Eliseo Subiela, um diretor de uma geração anterior aos novos diretores que surgiam com o NCA. Estes, estavam representados pelo filme *Historias breves*, um filme que, na verdade, era a reunião de vários curtas-metragens ganhadores de um concurso do INCAA. Dentre eles, encontramos Israel Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Sandra Gugliotta, Andrés Tambornino, Ulises Rosell, Bruno Stagnaro, Pablo Gaggero, Pablo Ramos y Paula Hernández, alguns dos nomes que vão, no futuro, integrar um núcleo importante do *Nuevo Cine Argentino*. Campero acredita, então, que é com *Historias breves* que se começa, por parte da imprensa, a promover o NCA e dar visibilidade a ele.

Esse novo olhar do cinema argentino também só foi possível graças ao aparecimento de instituições dedicadas ao ensino e análise da linguagem audiovisual, à realização de festivais internacionais como o

Festival Internacional de Mar del Plata e o BAFICI - Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, e às salas INCAA, espaços dedicados à exibição dos filmes nacionais argentinos. É relevante ressaltar a importância dos salas INCAA. “A ideia por trás desses cinemas é livrar-se dos caprichos dos exibidores, que, em geral, consideram os filmes nacionais mais arriscados e menos lucrativos que os de Hollywood” (FALICOV, 2007, p. 149)

Essa ideia de cinemas públicos se expandiu e, em 2004, com a abertura de outros espaços INCAA fora da Argentina. Em Madri, Espanha, o *Espacio Incaa Km 10.000* recebeu esse nome para ressaltar a distância entre os dois países. Além de Madri, Roma, Paris e Nova York também ganharam as suas salas. Falicov lembra, porém, que

A realidade é que a maioria desses cinemas fica em áreas da cidade que as pessoas não mais frequentam com a intenção de assistir a filmes. Se eles fossem capazes de abrir um cinema na rua Corrientes, que abriga outras salas, ou mesmo fazer um acordo com o exibidor para alugar um espaço em um multiplex popular, em um bairro rico como a Recoleta ou nos subúrbios, talvez mais pessoas assistiriam a filmes nacionais (FALICOV, 2007, p. 151).

No que diz respeito à cooperação mútua entre os dois países, é importante lembrar alguns acordos importantes para a integração e estímulo cinematográfico. Além disso, muitas coproduções já foram realizadas entre Brasil e Argentina e, até mesmo, entre outros países da América Latina, conforme esses programas de incentivo à produção do cinema local. Alguns acordos existentes são o Programa Ibermedia, Acordo Latino-americano de Coprodução Cinematográfica, acordos entre países integrantes do Mercosul, além de outros mais específicos e realizados de acordo com as políticas culturais de cada país.

Em 2003 foi criada a *Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur y Estados Asociados* (Recam). A

Recam é um órgão ligado ao Mercosul formado por autoridades de cada país que objetiva a integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região.

Com um foco mais técnico, o Ibermedia é um projeto de cooperação, criado em 1997, para estimular o desenvolvimento do audiovisual entre os países latino-americanos. Embora a sua atuação tenha crescido entre os anos de 2000 e 2004, de 23 para 32 projetos de coprodução, tendo o Brasil obtido recursos para 19 projetos e a Argentina beneficiada em 18, Bahia lembra que

No entanto, não existe uma política de permanente articulação entre as nações. O ponto em comum é o conflito constante com o projeto cinematográfico estrangeiro e nesta resistência tentar difundir e afirmar narrativas próprias. Os filmes latinoamericanos são exibidos, em sua maioria, dentro de seu próprio país. Raras vezes o filme ultrapassa a fronteira nacional e consegue chegar a outros mercados. [...] Se o cinema latino-americano não tem o direito de ser explicitado, narrado, visto ou ouvido, ele não existe. A cultura constitui hoje um campo primordial de batalha política mundial. A cultura se converte em um setor que apresenta importantes perspectivas de desenvolvimento econômico com forte vetor de transformação social (BAHIA, 2010, p. 24).

Da mesma forma como ocorre no Brasil, Aprea considera um erro colocar todos os filmes produzidos dentro deste período em um mesmo modelo, tentando encaixá-los em características comuns. Para ele, o NCA não foi uma ação programada pelos envolvidos em cinema da década de 90 na Argentina, mas uma consequência de uma situação existente, seja ela econômica, política ou cultural. Um fator, porém, está no cerne da renovação do cinema dos dois países: a atuação do Estado. Os modelos brasileiro e argentino se diferem no que diz respeito a essa atuação. A Argentina mantém uma política de investimento direto nas produções a partir das taxações sobre as receitas das salas de cinema, de vídeo

doméstico e televisão. Em relação à distribuição, conta-se com a atuação da Líder Distribuidora, uma união de diversas distribuidoras que alterna a liderança com as *majors*. O Brasil adota o financiamento indireto, no qual o investimento cabe à iniciativa privada tendo esta a primazia da dedução do valor investido no seu imposto de renda. Contudo, a distribuição está em grande parte nas mãos das *majors* que se vinculam aos produtores locais em projetos de coprodução, de acordo com os potenciais comerciais que os projetos demonstram ter (BUNDT, s/d).

Referências

- APREA, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades e discontinuidades em 25 años de democracia*. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.
- BAHIA, Lia. Novos contextos, outras estratégias: notas sobre o cinema latino-americano nos anos 2000. *Ciberlegenda*, no. 23, p. 15-26, 2010.
- BUNDT, Roger. *Os modelos de fomento ao cinema no Brasil e na Argentina*. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/a/ac/GT2-05- Os modelos de fomento- Roger.pdf>. Acesso em 29 de agosto de 2012.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CAETANO, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005 – Ensaio sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- CAMPERO, Agustín. *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.
- FALICOV, Tamara L. A circulação global e local do novo cinema argentino. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo*:

Indústria, política e mercado: América Latina. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MARSON, Melina Izar. *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.