

O PAPEL DAS POLÍTICAS CINEMATográfICAS NA ARGENTINA E BRASIL: PROBLEMAS COMUNS E SOLUÇÕES DISTINTAS RUMO À DIVERSIDADE E DEMOCRATIZAÇÃO NO UNIVERSO DO CINEMA LOCAL CONTEMPORÂNEO

Alysson Felipe Amaral¹

RESUMO: O presente artigo é uma síntese crítica da tese de mestrado “*Las políticas cinematográficas de Argentina y Brasil (2003-2008): entre la dimensión industrial del cine y la democratización cultural*”, defendida pelo autor em 2013, tendo como foco a exposição das experiências de políticas nos dois países – Argentina e Brasil – para potencializar a produção cinematográfica local em um cenário assimétrico e de grande concentração do capital internacional. Trata-se, pois, de elucidar a lógica industrial por detrás do universo audiovisual e indicar como as políticas cinematográficas locais foram (e seguem) pioneiras para a redefinição das políticas culturais rumo à diversidade de expressões e à democratização tanto do seu fazer como do acesso.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Cinematográficas, Diversidade e Democratização Cultural.

Introdução

Argentina e Brasil são na atualidade os dois países com maior produção cinematográfica na América Latina e cujas obras, desde os anos 90, vem se destacando nos circuitos de consagração da sétima arte: no caso argentino notou-se a inovação produtiva com a aparição do *Nuevo Cine Argentino* (NCA), e no Brasil com o Cinema da Retomada². A partir do novo milênio esses movimentos parecem superados e novos paradigmas se interpelam as cadeias de valor do cinema desses países, assim como à capacidade das políticas cinematográficas responderem a esses paradigmas, a tempo e conteúdo.

¹ Mestre em *Sociología de la Cultura y el análisis cultural* pelo Instituto de Altos Estudios Sociales – IDAES, Universidad Nacional de San Martín – USAM (Buenos Aires – Argentina). Especialista em Gestão Estratégica de Marketing (Cultural) pelo IEC/PUC-MG. Especialista em Gestão Cultural pela Fundação Clóvis Salgado – BH/MG. Graduado em Relações Internacionais pela PUC-MG. Consultor pela UNESCO e MINC (Regional MG) para o programa “Intersetorialidade, Descentralização e Acesso a Cultura no Brasil”, para acompanhamento e assessoria do Sistema Nacional (e Municipais) de Cultura. Sócio Fundador da DHARMA – Cultura e Desenvolvimento. E-mail para contato: alfelipe10@gmail.com

² O termo “retomada” tornou-se popular graças ao crítico Hugo Sukman, do Jornal do Brasil, que realçou em Retoma I (sobre Lamarca, 1994, de Sérgio Resende) e Retomada II (sobre Carlota Joaquina, 1995, de Carla Camurati) o fato do país “voltar” a produzir cinema após o fechamento da Embrafilme durante a gestão Collor de Mello. Dessa forma o “Cinema da Retomada”, mais que um movimento propriamente relaciona-se diretamente com as novas políticas cinematográficas postas em voga pelo governo nacional e que permitiram o retorno da produção local.

Um desafio histórico, como ficará evidenciado logo na sequência, é a relativa e débil autonomia do campo local em relação às políticas estatais para o universo do cinema local. Tais políticas, em geral, se resumem em práticas intervencionistas e protecionistas.

Por outro lado, o gênese do cinema, como indicado nos estudos pioneiros para o setor realizados pela Escola de Frankfurt³, apresenta base tecnológica e “lógica industrial”, fato que ancora o Estado como agente propulsor para esse ramo de “negócio”. “Negócio” cujo consumo massivo é um fim e elemento que lhe permite existir.

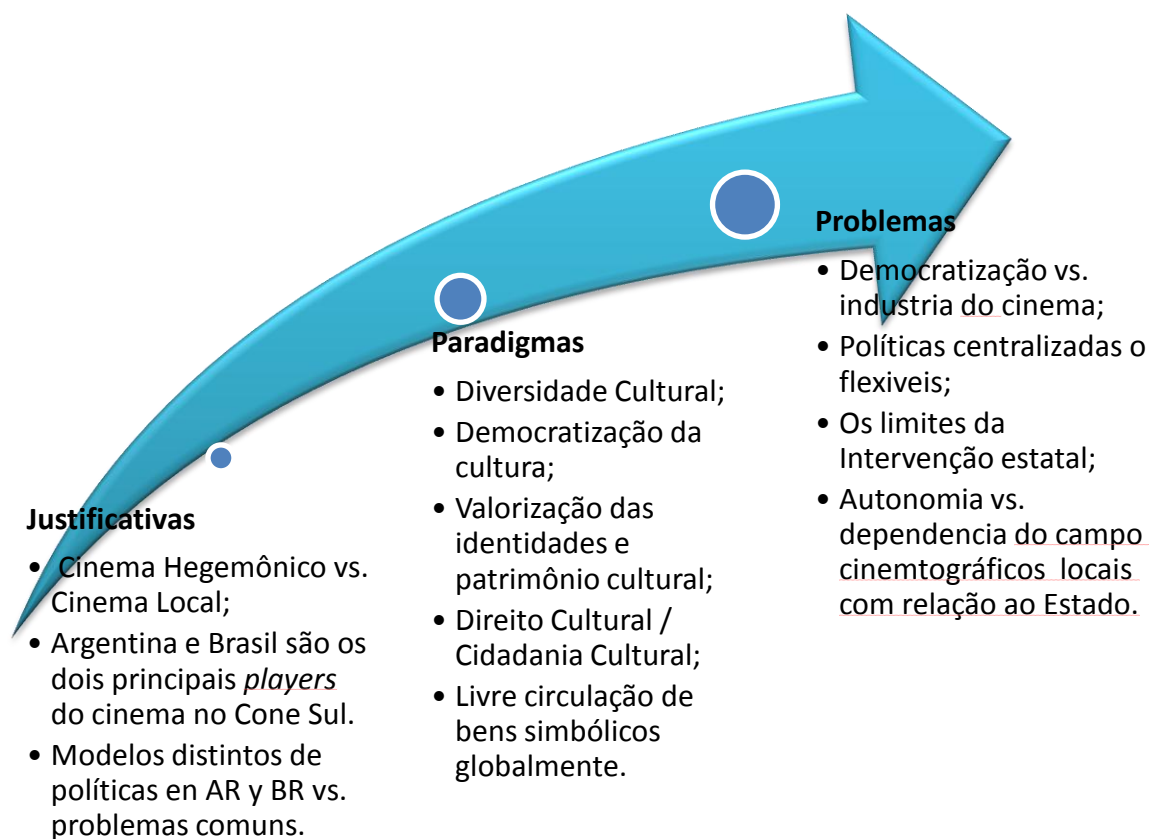
Cabe ainda dimensionar as transformações ocorridas nos cenários locais no transcorrer do milênio: foi inaugurado em 2003 no Brasil a ANCINE - agência reguladora do cinema, que ao estilo do INCAA argentino dinamizou a política setorial para o cinema nacional; no âmbito político os dois países iniciaram um ciclo de governo mais progressista com políticas mais democráticas e populares (Lula no Brasil e Kirchner na Argentina); ambos os países são signatários da Convenção sobre Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO, fato icônico para se pensar e executar as políticas culturais a partir de 2005; e o cinema, como produto e arte, reassumiu sua dupla função, tanto é um produto de expressão cultural como uma mercadoria.

Este artigo busca uma leitura possível para as políticas cinematográficas contemporâneas⁴ desses dois países, que como já indicado está em marcha e em transformação, dado a complexidade do cenário local e internacional. Em resumo, apresentamos a seguinte ilustração sobre o problema investigado:

³ Ver Adorno e Horkheimer.

⁴ A pesquisa se concentrou nos dados disponibilizados entre os anos de 2003-2008.

FIGURA 1 – Questões intrínsecas ao objeto da pesquisa.



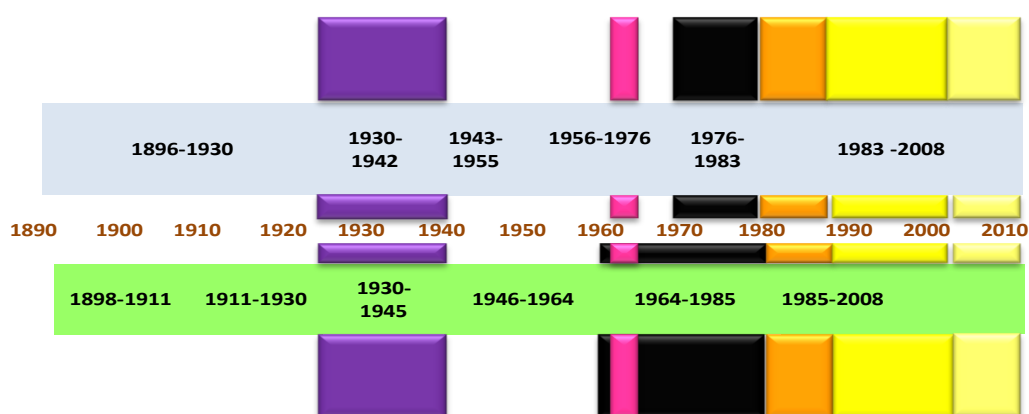
Dessa forma, é nosso intento buscar compreender como a dimensão econômica afetará as políticas cinematográficas locais, de que maneira essas políticas buscam reposicionar o cinema nacional da Argentina e do Brasil e quais as transformações mais sintomáticas com relação à diversidade cultural foram produzidas no universo do cinema desses dois países. De fato a incorporação do conceito da diversidade cultural ao universo do cinema produziu alteração no *status quo* do cinema local, ou apenas reproduziu formas de diferenciação, na concepção mais negativa, para identificar um cinema subalterno?

Parte I

As políticas cinematográficas, tanto na Argentina como no Brasil, tem suas similaridades segundo determinados momentos históricos e conjunturas políticas. A compreensão do momento contemporâneo dessas políticas necessita de uma leitura continuada do processo histórico que orientou e permitiu o desenvolvimento do universo cinematográfico argentino e brasileiro através da adoção de políticas para o setor desenvolvidas pelo estado

nacional de ambos os países. Para sintetizar essa leitura, com mais de um século, faremos uso da seguinte figura:

FIGURA 2 – Fases históricas das políticas cinematográficas da Argentina e Brasil em comparação:



O período inaugural do cinema em ambos os países é caracterizado pela novidade e o empreendedorismo de imigrantes que de forma privada atuavam tanto na confecção como na exibição de filmes. Na Argentina esse período inaugural (1896-1930) se destacou pelo ato de se exibir uma obra audiovisual à diferença do Brasil (1898-1911) que promoveu a estreia do cinema destacando ideologicamente a capacidade produtiva local, reconhecendo já em sua fase primária a Belle Époque do dourado cinema nacional. De fato, nesse período inicial a lógica do negócio estava à margem das políticas estatais, e seu crescimento era segundo a “lei” da oferta e demanda: à medida que se expandiam e popularizavam os espaços exibidores mais se produzia nos mercados locais. Porém cabe destacar que a dependência tecnológica era completa em relação aos países do norte, que provinham suas antigas colônias de insumos para a produção fílmica ainda incipiente no continente.

No caso brasileiro, já entre 1911-1930, o universo produtivo do campo cinematográfico local passou a amargar e definhar em relação à competição com o filme/produto estrangeiro. Como o mercado nacional era extenso, os exibidores preferiram associar-se com distribuidores internacionais a terem que sustentar a cara e desqualificada produção local. Por outro lado

distribuidoras e exibidoras internacionais, com o fim da 1ª Grande Guerra, tinham o mercado brasileiro como estratégico e promissor para seus negócios e lucratividade.

Na Argentina foi somente entre 1930-1942 que ocorreu o conhecido momento da “idade de ouro” do cinema argentino: multiplicaram-se o número de estúdios (mais de 30 estúdios com 04 mil empregos diretos), criou-se o primeiro Laboratório da América Latina⁵, com a chegada do cinema sonoro concretizou um *star system* próprio e um mercado editorial segmentado para a sétima arte. De fato esta evolução permitiu que o mercado Argentino se destacasse tanto internamente como na exportação de filmes a outros mercados hispânicos. Os bons negócios oriundos do cinema no país logo despertariam e pressionariam o poder público para a regulamentação do setor: em 1938 foi dada a primeira tentativa de institucionalização de um ente público – o Instituto Cinematográfico Argentino – ICA, doravante denominado “do Estado” em 1941.

Entre 1943-1955, o cinema Argentino atravessou a maior crise do setor, em função, principalmente, do boicote dos EUA a esse país para o fornecimento de insumos cinematográficos⁶. Já no governo de Perón tal prática de sanção foi retaliada com o que de fato marcou as primeiras intervenções públicas para o setor: foi criado o mecanismo de cotas de tela (*cuotas de pantalla*), o aumento dos impostos para os filmes estrangeiros, uma censura e controle centralizado no estado, além da criação do Festival de Mar del Plata.

No Brasil a problemática vinculada ao cinema era em função das desigualdades nas ramas da cadeia produtiva do cinema nacional. É dizer, a rama produtora estava à margem dos interesses das ramas distribuidoras (*players* internacionais) associados aos exibidores locais. Foi somente a partir do governo Vargas que essa situação começou a alterar-se. Entre 1930-1945, o Estado centralizou a censura de filmes, criou uma taxa de exibição para o filme educativo, baixou impostos para a compra de filmes e rolos negativos, e criou em 1945 a cota de tela conhecida como 3x1 – para cada 03 filmes estrangeiros exibidos no país ao menos um deveria ser nacional.

Tanto na Argentina como no Brasil, a política de cotas significou a criação de uma demanda superior à capacidade produtiva local, fato que culminou com fórmulas para um cinema rápido e de fácil feitura⁷.

⁵ Laboratórios Alex, 1937, atuante até hoje.

⁶ O presidente Castillo ao não aderir à política de “*US Good Neighborhood Policy*” e ao proibir a exibição de filmes dos Aliados cuja temática ridicularizava os alemães, gerou precedentes para o questionamento ideológico da Argentina, justificando, assim, o boicote.

⁷ Segundo Falicov são *cuota quickies* na Argentina. No Brasil favoreceu o aparecimento das Chanchadas, que perduraria por várias outras décadas.

Os tempos de crise do cinema argentino começam a mudar entre 1956-1976, período de consolidação da política estatal para o setor. Em 1957 é promulgado a *Ley del cine* que criou o *Instituto Nacional de Cinema* – INC (atual INCAA). A importância dessa lei deveu-se à criação de fundos e créditos para apoiar a rama produtiva do cinema local. De fato evidenciaram-se conflitos entre o cinema comercial e o cinema independente. No entanto essa política de financiamento permitiu também a consagração de escolas de ensino do cinema e o aparecimento de um cinema político e contestador na época, fato fundamental como um pilar qualitativo da cadeia do cinema neste país.

No Brasil o período compreendido entre 1946-1964 assiste a consagração da era dos grandes estúdios, como exemplo cita-se a Atlântida (1941-RJ) e Vera Cruz (1949-SP). Nesse período ficou evidenciado o caráter comercial nas produções locais e os conflitos por maior capilaridade das políticas setoriais. O papel dos Congressos de Cinema, alinhado ao movimento do Cinema Novo, é essencial para demandar uma política cinematográfica apropriada ao Brasil diverso e multicultural. Porém, as disputas foram intensas⁸ e a concretização dessa política somente dar-se-ia no período ditatorial.

Em negro na figura 2 marcamos o período ditatorial dos dois países. Na Argentina entre 1976-1983 a ditadura significou um período de reorganização nacional, no qual houve uma abertura comercial como nunca antes, fato que permitiu a entrada de várias multinacionais no país cuja concentração econômica repercutiu no encerramento da atividade de vários estúdios locais. Embora de menor prazo que a ditadura brasileira, a violência de Estado contra sua população afetou significativamente o campo da produção artística e intelectual de dito cinema. No Brasil a ditadura durou de 1964-1985 e para o universo do cinema foi a responsável pela concretização de uma política estatal para o setor: se diminuiu o preço dos insumos pra cinema (Lei 4.622/65), se aumentou a cota de tela (Lei 56.499/65) e se criou o Instituto Nacional do Cinema – INC (1966). Nesse período foi criado o sistema de *bouderaux* e as políticas de financiamento ao filme nacional. Em 1975 o INC é extinto e substituído pela Embrafilme e Concine, que permitiram ao Estado adotar políticas protecionistas, intervencionistas e de controle no universo do cinema.

O período de redemocratização argentina é marcado por 03 distintas fases: i) a primeira (1983-1989) consolidou uma retomada produtiva (média de 25 filmes/ano) durante o governo de Alfonsín, que se utilizou do cinema focado na denuncia e releitura da ditadura para

⁸ Houve uma ineficácia e disputas internas e políticas que travaram a criação de uma política consistente, entre os intentos se cita: o projeto de Jorge Amado sobre o Conselho Nacional de Cinema e do INC (1950), o projeto de Alberto Cavalcanti para a criação do Instituto Nacional de Cinema (1951), a criação da Comissão Federal do Cinema e do GEIC (1956-1961 – governo JK) e a criação do GEICINE (1961-1964 – governo Jânio).

promover o país no exterior; ii) a segunda fase (1990-1999), de cunho neoliberal, durante o governo menemista, consolidou a abertura econômica e as privatizações no país. Para o campo do cinema significou a proposição da *Nueva Ley del cine (Ley 2.4377)* que diversificou e criou novos mecanismos para o financiamento ao setor e reformulou o INC transformando-o em *Instituto Nacional del Cine y Audiovisual - INCAA*; iii) compreende o governo Kirchner, o qual trataremos na parte II do artigo. No Brasil foram notáveis 03 ciclos distintos: i) o primeiro, durante o governo Sarney (1985-1990), que para estimular o setor cultural criou a Lei Sarney, origem dos mecanismos e do modelo de renúncia fiscal no país. É nesse período que a Embrafilme inicia seu processo de decadência e onde se polariza o cinemão e o cineminha no país, no qual ambos encerram o período em crise; ii) o ciclo posterior de 1990 a 1994, marca o fim da Embrafilme e da tutela estatal sobre setor cultural dado pela lei 8.029/90, promulgada pelo presidente Collor, que até mesmo extinguiu o Ministério da Cultura e passou a tratar a cultura como um problema de mercado. Somente com a ascensão de Itamar Franco foi reformulado o desenho da política cinematográfica local – criação do PRONAC (1991); Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro (1993) e Lei do Audiovisual (Lei 8.658/93); iii) o terceiro ciclo, já no governo FHC, consolidou o financiamento via renúncia fiscal e sob o qual se preparou o terreno para criação da ANCINE (MP 2.228/2001), que se institucionalizou em 2003, já sob os auspícios do governo Lula.

É interessante perceber as simetrias na formulação das políticas cinematográficas desses dois países segundo o movimento e evolução da própria prática capitalista. Com o fim da 2ª Grande Guerra os processos de massificação e mercantilização dos bens culturais se intensificam planetariamente, e o cinema ademais de entretenimento torna-se uma instância de difusão ideológica e política. Thomas H. Guback (1976) descreveu, por exemplo, o êxodo da indústria de Hollywood como estratégia do Ministério de Relações Exteriores dos EUA. Outro autor que colabora para a leitura da evolução das políticas cinematográficas em nível global é Armand Mattelart (2002) que classifica as políticas cinematográficas do século XX segundo três fases: i) consolidação do cinema nos países centrais; ii) a expansão hegemônica das indústrias culturais e iii) a defesa de um pluralismo cultural. Sobre essa terceira fase e em consonância com a pesquisa de Simers (2004) que adverte sobre a concentração de 90% do *market share* mundial do cinema para as *majors* é que avaliaremos na parte que segue as políticas cinematográficas de Argentina e Brasil frente ao paradigma da diversidade cultural.

Parte II

Na América Latina as políticas culturais, em especial as relativas ao setor cinematográfico, são mais complexas e se inscrevem num paradoxo – não há escala mundial, em termos de cadeia produtiva, para a inserção dos bens simbólicos locais em países centrais e a competição internacional afeta os resultados do mercado interno – e numa dicotomia entre cinema hegemônico e cinema subalterno.

Nesse sentido é tarefa desenhar as políticas culturais contemporâneas a partir da interface com a sociedade civil, os estudos empíricos e produzir uma reflexão crítica a partir da dimensão local vs. global. Segundo Canclini (1987) elas devem ser multisetoriais e abarcar a diversidade e heterogeneidade cultural dos cidadãos, tendo como função potencializar as diferenças no campo simbólico (produção, circulação e difusão dos bens simbólicos) para reduzir as desigualdades.

A análise das políticas cinematográficas que seguirá tem como base o conceito de performatividade desenvolvido por Miller e Yúdice (2004), no qual as decisões são formuladas sobre a marcha ao contrário de outros campos das políticas. Assim as políticas culturais serão compreendidas como mecanismos para administrar, sistematizar e regulamentar instituições que cumprem metas e atende tanto às esferas burocráticas como àquelas orgânicas e criativas.

A primeira distinção notória no campo das políticas cinematográficas da Argentina e do Brasil refere-se à continuidade de suas políticas. Como enunciado na parte 1, na Argentina as políticas cinematográficas têm um hilo contínuo de mais de 07 décadas. No Brasil ao contrário é notória a descontinuidade dessas políticas. Para efeitos de análise compreendemos a ANCINE como um ponto de partida para uma política continuada para o setor no Brasil.

Com relação aos entes que regulam essas políticas podemos sugerir a seguinte comparação: o INCAA é um ente público não estatal, ligado à Secretaria de Cultura da Nação, a ANCINE é uma agência reguladora, vinculada ao Ministério de Cultura.

Relacionado às principais políticas ditadas pelos dois entes sugerimos o seguinte quadro demonstrativo:

Quadro 1: Principais mecanismos de políticas cinematográficas argentino e brasileiro.

	Argentina	Brasil
Fomento Direto	Apoio à participação de filmes argentinos em Festivais Internacionais; Apoio a Festivais Nacionais; Realização do Festival de Mar del Plata; Subsídios: de tela, de meios eletrônicos e outros.	Apoio à participação de filmes brasileiros em Festivais Internacionais; PAR (prêmio adicional de renda) PAQ (prêmio adicional de qualidade) FSA – Fundo Setorial do Audiovisual (PRODECINE, PRODAV e PROINFRA)
Fomento Indireto	-	FUNCINES Conversão da dívida externa; Benefício de Programadora; Lei do Audiovisual (art. 1º. 1º A, 3º e 3º A) Lei Rouanet (art. 18, 25 e 26)
Créditos	Crédito para a indústria	-
Difusão	Espaços INCAA	-
Cota de Tela	Mínimo de 04 estreias anuais por sala; Media de continuidade; Calendário Tentativo de estreias; Circuito Exibidor Alternativo	Mínimo de 02 estreias anuais por sala.
Principal fonte de recursos	Fundo de Fomento à atividade audiovisual - FFAA	CONDECINE

Para debater o quadro serão propostas duas segmentações analíticas: aquela relacionada às políticas protecionistas e outra relacionada com a política intervencionista.

Do ponto de vista protecionista é perceptível que os dois países praticam cotas de tela, com lógicas distintas. No Brasil a lei de cota estipula em função do número de salas por complexo o número de dias para a exibição de filmes brasileiros anualmente. Esses dias poderão ser preenchidos por qualquer filme nacional. Para atender a uma lógica mercadológica, são eleitos aqueles com maior capacidade de êxito de bilheteria junto ao grande público. Tal

fato tem evidenciado a presença constante de filmes com atores globais, comédias com cortes televisivos e superproduções nacionais aliadas aos players internacionais. Grande parte da produção brasileira não tem acesso ao mercado exibidor e distribuidor. Já na Argentina essa conta do número de dias é relativizada pelo número e variedade de filmes que devem ser exibido. O INCAA desenvolve um calendário sugerindo os filmes que devem ser exibidos, tomando como base toda a diversidade da rama produtiva local. Por outro lado o número de dias pode ser ampliado (para o até dobro do tempo), caso o filme nacional atinja a media de público para sua continuidade. Ainda buscando abrigar essa diversidade fílmica o INCAA dispõe de um espaço público (Cinemas Espaços INCAA) em todo o território nacional, que exibem filmes argentinos e latinos americanos, com preços mais populares que os das redes privadas e multinacionais da exibição.

Dessa constatação é possível perceber maior diversidade e democratização do acesso ao bem fílmico argentino se comprado ao Brasil. No Brasil, segundo Caetano, o que costuma dar vazão à produção nacional são os festivais de cinema que ocorrem em algumas cidades do país de forma pontual.

De certo modo essa política para ampliar o acesso e democratizar o espaço de tela argentino responde à própria lógica da intervenção estatal no que tange o financiamento ao setor. Um filme é produzido na Argentina através, principalmente de dois mecanismos: os subsídios de tela – no qual a recuperação financeira se dará a partir do público pagante para assistir ao filme, ou subsídios de meio eletrônicos – caso o filme venha a ser exibido na televisão ou comercializado em outros meios digitais (DVD, Blue ray, etc.). Outra modalidade se relaciona à oferta crédito direto e em condições especiais aos produtores. Em resumo é possível perceber que o “negócio” do cinema na Argentina prevê que um filme deve obter retorno, tanto em reconhecimento como financeiro (via público pagante para a composição dos subsídios, ou lucro para pagamento do crédito concedido) e cumprir com sua destinação de ser difundido. Entre 2003 e 2008 os recursos para as políticas cinematográficas argentinas duplicarão. No caso dos investimentos quase 61% corresponde a rama produtora argentina. Os demais recursos se dividem em promoção de filmes argentinos no exterior, realização do Festival de Mar del Plata – único do tipo A na América do Sul -, as subvenções para a manutenção do ENERC (Escola Nacional de Cinema), e gastos relativos ao fomento dos Espaços INCAA de exibição.

No caso brasileiro um filme pode ser totalmente amortizado e pago mesmo antes de sua estreia no circuito exibidor por meio dos mecanismos de renúncia fiscal (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual). Esses mecanismos correspondem a quase 90% dos investimentos feitos pela

ANCINE no setor. Por outro lado o modelo de renúncia fiscal gera concentração regional e segmenta a rama produtiva. Tal realidade impõe limites tanto à criatividade como à diversidade de atores no campo do audiovisual nacional. Uma nova política está em nascimento no país com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual. Tal fundo visa promover uma democratização dos recursos para a rama produtora, e propiciar um encontro da rama distribuidora e exibidora com os atores locais que produzem cinema, ademais de buscar promover a expansão do número per capita de salas de cinema no país (40% menor que na Argentina).

No entanto ambas as políticas cinematográficas são capazes apenas de manter um relativo status quo para suas respectivas cinematografias: atualmente o número total de títulos nacionais em ambos os países corresponde a 25% do total de títulos estreados nos seus mercados internos; os filmes nacionais, tanto argentinos como brasileiros, abarcam somente 10% do *market share* de seus mercados; e, os lucros de *box office* favorecem as distribuidoras e exibidoras internacionais entre o 75% (Argentina) e 80% (Brasil).

Como dilema para o desenvolvimento de uma política cinematográfica para o novo milênio nos dois países deve-se superar os limites da prática protecionista e ao mesmo tempo gerar menor dependência de recursos públicos para o financiamento do setor. Para tanto e dado o jogo do mercado cinematográfico tradicional vinculado a uma cadeia de valor estratificada na concentração do capital internacional, faz-se necessário descobrir novos caminhos e possibilidades para o entendimento do cinema como parte de uma política ampla do audiovisual e da expansão e uso das novas tecnologias digitais. Não são inertes os esforços dessas políticas para a democratização e diversificação do campo produtivo local e do público consumidor, porém o foco deveria estar além das questões industriais e mercadológicas natas ao cinema que se inventou no século passado.

REFERÊNCIA:

Achugar, Hugo (2003): “Derechos culturales: ¿una nueva frontera de las políticas públicas para la cultura?”, en *Revista Pensar Iberoamérica*, Número 4.

Amatriain, Ignacio (cord.) (2009): *Una década de nuevo cine argentino industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS.

Aprea, Gustavo (2008): *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Autran, Arthur (2004): *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*, Universidade estadual de Campinas, Instituto de Arte, Tese de doutorado do Programa de Pós Graduação em Multimeios.

Bayardo, Rubens (2008): “Políticas Culturales; derroteros y perspectivas contemporáneas”, en RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, año/vol. 7, número 001.

_____ (2006): “ La diversidad cultural y los derechos culturales”, en Revista Mercosul Parlamentario n° 4.

Brunner, José Joaquín (1987): “Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades”, en Canclini, Néstor García, op. cit.

Benjamim, Walter (1989): “La obra de arte en su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Bernardet, Jean-Claude (2008): *Historiografia clássica do cinema brasileiro metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume Editora.

Caetano, Daniel (org.) (2005): *Cinema brasileiro 1995-2005 revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

Canclini, Néstor García (2005): *Difernetes, desiguais e Desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

_____ (1999): *Consumidores e cidadãos conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

_____ (1987): *Políticas Culturales en América Latina*. México, DF: Editorial Grijalbo S.A.

Falicov, Tamara (2007): *The Cinematic Tango contemporary argentine film*. Londres & Nueva York: Wallflowers Press.

Fornazari, Fabio Kobol (2006): *Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso ANCINE e ANCINAV*. Rio de Janeiro: RAP.

Getino, Octavio (2007): *Cine iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: CICCUS.

_____ (2005): *Cine Argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: CICCUS.

Guback, Thomas H (1976): *La industrial Internacional del Cine Vol. 1 y Vol. 2*. Madrid: Editorial Fundamento.

Harvey, Edwin R. (2005): *Política y financiación pública de la cinematografía - países iberoamericanos en el contexto internacional*. Madrid: Fundación Autor.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1988): “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, en *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamérica.

Johnson, Randal (1993): “Ascensão e queda do cinema brasileiro” en *Revista da USP*. São Paulo, n.19, set-nov.

_____ (1987): *The film industry in Brazil: culture and state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Klotzel, André (2006): “O potencial da indústria cinematográfica no Brasil”, en *Revista Inovação Uniemp*, vol. 2 , n/ 1. Campinas.

Marson, Melina Izar (2009): *Cinema & Política de Estado da Embrafilm à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora.

Mattelart, Armand (2002): *Geopolítica de la Cultura*. Uruguay: Ediciones Trilce.

Meleiros, Alessandra (org.) (2010): *Cinema e Mercado*. São Paulo: Escrituras Editora.

_____ (org.) (2009): *Cinema e Economia Política*. São Paulo: Escrituras Editora.

_____ (org.) (2007): *Cinema no Mundo industria política e mercado América Latina Vol. II*. São Paulo: Escrituras Editora.

Miller, Toby e Yúdice, George (2004): *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Perelman, Pablo y Seivach, Paulina (2003): *La industria cinematográfica en la Argentina: entre los límites del mercado y el fomento estatal*. Buenos Aires: Observatorio de Industria Culturales.

Raffo, Julio (2003): *Ley de Fomento y Regulación de la actividad cinematográfica comentada Ley 17.741 con las reformas introducidas por las leyes 20.170, 21.505, 24.377 y del decreto 1536/02*. Buenos Aires: Ediciones Lumiere S.A.

Rama, Claudio (2003): *Economía de las industrias culturales em la globalización digital*. Buenos Aires: Eudeba.

Ramos, Fernão (org.) (1987): *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art editora S.A.

Rubim, Antonio Albino Canelas y Bayardo, Rubens (2008): *Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA.

Silva, Hadija Chalupe da (2010): *O Filme nas telas a distribuição do cinema nacional*. São Paulo: Editora Terceiro Nome.

Smiers, Joost (2004): *Artistic expression in a Corporate World. Do we need monopolistic control?* Holanda: Utrecht school of the arts.

Simis, Anita (2009): *Política Cinematográfica de 1976 a 1990*. Rio de janeiro: XXVIII Lasa.

_____ (2008) : *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume Editora.

Solot, Steve (cord.) (2009): *Incentivos fiscales para la producción y coproducción audiovisual en Iberoamérica, Canadá y EE.UU.* Rio de Janeiro: LATC.