

AFINIDADES ELETIVAS?



AS IDEIAS DE COPRODUÇÃO COM OUTRAS CINEMATOGRAFIAS LATINO-AMERICANAS AO LONGO DO TEMPO

Mãos sangrentas

É bastante raro encontrar, no meio cinematográfico brasileiro contemporâneo, algum tipo de reação negativa ao termo “coprodução estrangeira”. Nem sempre foi assim. Até pelo menos os anos 1980, era muito comum que ele viesse acompanhado de um certo ar de desconfiança, quando não de descrédito. Sedimentou-se a ideia, sobretudo nos anos 1950-60, de que a coprodução estrangeira – especialmente com cinematografias hegemônicas – acarretaria a desagregação de certos valores nacionais autênticos em prol de uma pretensa universalidade necessária à troca de interesses comerciais. O cinema brasileiro se tornaria, assim, uma peça a meio caminho da indústria, da arte e da diplomacia. Nesse jogo, quase sempre éramos vistos como a parte “mais fraca”.

É claro que não se pode reduzir essa percepção a simples preconceito ou implicância de historiadores, críticos e cineastas do passado. Afinal, apesar do caráter fundamentalmente transnacional da maior parte das operações cinematográficas em todo o mundo e da atuação expressiva dos diversos fundos internacionais de apoio às cinematografias ditas “periféricas”, a desigualdade no jogo de forças da indústria do audiovisual persiste e é gigantesca. Por outro lado, muitas coproduções, independentemente dos agentes nelas envolvidos, exibem de fato as marcas de sua negociação: resultam em filmes anódinos, despersonalizados, oportunistas ou, o que é muito pior, politicamente corretos.

Ainda assim, é quase impensável que hoje em dia algum cineasta brasileiro sustente qualquer tipo de discurso contrário às coproduções estrangeiras com a Europa ou com os Estados Unidos: elas não só são bem-vindas e festejadas como podem significar um expressivo acréscimo às rendas de bilheteria e até mesmo uma eventual garantia de que a integridade autoral do realizador seja mantida, pois é esta última que de certa forma ainda alimenta o circuito de novidades sustentado por festivais e pela própria indústria do audiovisual.

Essa mudança de perspectiva é bem menos perceptível quando se trata de coproduções brasileiras com países da América Latina. Isso porque, ontem como hoje, falar em coproduções estrangeiras no Brasil sempre significou o reconhecimento de diferenças profundas entre os parceiros envolvidos. Já as coproduções latino-americanas resultariam de afinidades eletivas, colaborações entre países com características bem particulares mas que seriam donos, pelo menos em tese, de cinematografias irmãs. O curioso é que, quando nos referimos ao cinema feito no Brasil, raramente o entendemos como um cinema “latino-americano”. A língua que falamos é apenas um dos muitos elementos a reforçar essa fronteira estabelecida pelo senso comum. Tampouco nossa percepção sobre o que seria o cinema da América Latina abarca toda a diversidade geográfica e cultural dos países sul-americanos, da América Central e do Caribe.

Paulo Antonio Paranaguá, um dos primeiros estudiosos a desenvolver uma história comparada das cinematografias latino-americanas, já ressaltou, em *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madri: Fondo de Cultura Económica de España, 2003), que o que se chama de “cinema latino-americano” não existe como um bloco homogêneo. Há sem dúvida traços em comum, diálogos, influências ou estratégias associativas, mas também diferenças marcantes e decisivas entre as cinematografias que compõem este amplo território. Tomando por base o setor da produção de filmes, Paranaguá distingue as cinematografias “produtivas” (Argentina, México e Brasil) das “vegetativas” (demais países da América Central e do Caribe). Cuba é a exceção entre as nações caribenhas e se integra a um terceiro grupo, o “intermediário”, composto por Venezuela, Peru, Colômbia e Chile. Assim, há grande diferença nos ritmos do desenvolvimento cinematográfico de cada país, bastando tomar como exemplo as datas de produção dos primeiros longas-metragens sonoros: 1929, no Brasil e no México; 1950, na Guatemala e no Equador. Como imaginar, nesse meio-tempo, coproduções entre cinematografias tão desniveladas entre si?

Isso sem dúvida soa como reprodução, em proporções menores, da clássica dualidade entre “centro” e “periferia”. Mas, nesse caso, reconfiguram-se as posições, e países como o México, a Argentina e o Brasil é que surgem como “potências” ou “vanguardas”. Coproduzir com países latino-americanos passa a ser então um ato de resistência frente às cinematografias dominantes, sobretudo a hollywoodiana. Assim, do ponto de vista ideológico, ao mesmo tempo em que se altera uma representação tradicional de inferioridade, também se passa por cima das gritantes diferenças entre as cinematografias latino-americanas, já que todas fariam parte de um mesmo gesto de afirmação econômica, política e cultural. A ideia de um bloco homogêneo novamente se delineia, desta vez afirmativamente, pois é importante que ele exista para a afirmação de seus “líderes” – o cinema brasileiro entre eles.

Evidentemente, essa não é uma história sem conflitos e contradições. A ideia de coprodução entre o Brasil e outras cinematografias latino-americanas adquiriu diferentes significações ao



Meus amores no Rio



longo do tempo, desde a experiência isolada de *A esposa do solteiro* (Carlo Campogalliani, 1925), considerada a primeira coprodução cinematográfica brasileira com outro país sul-americano (no caso, a Argentina), aos atuais programas oficiais de estímulo à coprodução e distribuição de filmes. Entre esses dois limites, as tensas e ambíguas relações de espelhamento com os modelos industriais da Argentina e do México (1930-40), e o nem sempre harmônico diálogo político e estético entre o Cinema Novo brasileiro e o Nuevo Cine Latinoamericano, nas décadas de 1960-70.

Nos anos 1930-50, por exemplo, o Brasil é basicamente um mercado consumidor para os filmes argentinos e mexicanos, muito mais avançados do ponto de vista industrial. Inexistem estratégias estáveis de coprodução: aliás, filmes como os brasileiros *Noites cariocas* (1935), dirigido pelo argentino Enrique Cadícamo e rodado nos estúdios da Cinédia, e *Carioca maravilhosa* (Luiz de Barros, 1935), com o ator argentino Carlos Vivan, ambos exibidos em Buenos Aires, nem mesmo se configuram como coproduções no sentido estrito do termo, pois foram realizados com recursos locais. Sucessos de público como *Deus lhe pague* (*Dios se lo pague*, Luis César Amadori, Argentina, 1948), adaptação da peça de Joracy Camargo, não tinha a participação de produtores ou de estúdios brasileiros. E um filme como *Uma aventura no Rio* (*Aventura en Rio*, Alberto Gout, 1952), apesar de contar na equipe técnica com profissionais brasileiros e de ter parte de suas filmagens em locações cariocas, continuava a ser uma produção mexicana (Producciones Calderón S.A.) distribuída pela PelMex.

Apenas nos anos 1950-60, após a falência dos grandes estúdios paulistas (Vera Cruz, Maristela) e a atuação dos produtores independentes em São Paulo e no Rio de Janeiro, é que se verificam maior constância e ousadia nas relações de produção do Brasil com os países latino-americanos. Por um lado, a aposta é no cinema de gênero, de forte apelo comercial; por outro, busca-se a aplicação das teorias de um cinema de autor dentro de uma perspectiva eminentemente política. Destacam-se nesse processo, respectivamente, as coproduções de Roberto Acácio e Carlos Hugo Christensen, e a atuação do Cinema Novo no plano internacional junto à crítica europeia e aos realizadores ligados ao Nuevo Cine Latinoamericano.

Após associar-se a Watson Macedo em comédias de grande sucesso como *É fogo na roupa* (1952) e *O petróleo é nosso* (1954), o português radicado no Brasil Roberto Acácio arriscou-se na superprodução *Mãos sangrentas* ou *Con las manos ensangrentadas* (Carlos Hugo Christensen, 1954), filme de presídio estrelado por Arturo de Córdoba e coproduzido por Mário Audrá (Maristela) e pelo mexicano Gregorio Walerstein. Essa seria a primeira de uma trilogia de coproduções, que no entanto não se completou, tendo sido realizado apenas mais um filme, *Leonora dos Sete Mares* (Carlos Hugo Christensen, 1955) com os mesmos Acácio, Audrá e Walerstein na produção. Mais bem-sucedida foi a trajetória do argentino Christensen, que, associado a Cavalheiro Lima na EMECE Produtora e Distribuidora, e também ao exibidor Luiz Severiano Ribeiro Jr., realizou quatro comédias romântico-turísticas de grande sucesso, coproduzidas pela Argentina e pelo México: *Meus amores no Rio* (1958); *Matemática o... Amor 10* (1960); *Amor para três* (1960) e *Esse Rio que eu amo* (1961).

No campo das articulações internacionais anteriores à eclosão cinemanovista, vale mencionar a realização do I Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes, realizado em Montevidéu, em maio de 1958. O congresso, do qual participaram, entre outros, o argentino



À esquerda: *O passado*
à direita: *ABC do amor*

Fernando Birri, o boliviano Jorge Ruiz, o chileno Patricio Kaulen, o uruguaio Danilo Trelles e o brasileiro Néelson Pereira dos Santos, tinha como propósito discutir os principais problemas relativos à produção independente latino-americana, mas visava também a defesa de um intercâmbio permanente entre os cineastas. O evento possibilitou a criação da Alaci - Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes (assumindo o neologismo *cineísta*), com sede em Montevideú, mas não teve resultados imediatos do ponto de vista do incremento de uma política de coproduções entre os países envolvidos. Danilo Trelles, no entanto, reaparecerá mais tarde como coprodutor de *Mandacaru vermelho* (Néelson Pereira dos Santos, 1961).

Embora se fale com frequência no despertar de uma “consciência latino-americana” comum aos cineastas surgidos nos anos 1960 em diversos países do subcontinente, ela também não redundou na formulação de políticas concretas de integração entre os movimentos cinematográficos do período. É verdade que a situação de instabilidade política e a repressão que – esta sim, orquestradamente – baixou sobre o Cone Sul nas décadas de 1960-70 dificultavam uma articulação maior entre os cineastas de esquerda. Ainda assim, parece claro que a crença em uma “latinidade” estava muito mais presente na teoria do que na prática, se tomarmos como parâmetro o sistema de coproduções.

O caso de *ABC do amor* é, nesse sentido, exemplar. O filme, realizado em 1966, pode ser visto como uma consequência longínqua do I Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes. Na época, foi saudado como uma experiência inédita de coprodução internacional com países da América do Sul, isto é, Brasil, Argentina e Chile. A realização de três episódios sobre o amor (*Noche terrible*, do argentino Rodolfo Khun; *O pacto*, do brasileiro Eduardo Coutinho; e *Mundo mágico*, do chileno Hélvio Soto) resultou em uma experiência de produção que foi classificada por Eduardo Coutinho, em entrevista concedida a Miriam Alencar (Jornal do Brasil, 20/08/1967), como “muito desanimadora”.

O projeto de *ABC do amor* era possibilitar a cada um dos realizadores produzir com baixo orçamento e liberdade criativa três curtas-metragens que, uma vez reunidos em um longa, teriam naturalmente ampliadas as suas possibilidades de inserção nos mercados de língua portuguesa e espanhola. Mas inúmeros contratemplos – incluindo o golpe militar na Argentina (junho de 1966), a burocracia dos trâmites internacionais, o conseqüente aumento dos custos de produção e a intervenção da censura brasileira –, contribuíram para atrasar o término das filmagens e a comercialização, resultando em prejuízo para produtores e distribuidores. Na citada entrevista, Coutinho mostrava-se bastante cético em relação a uma possível continuidade dessa experiência: “A longo prazo, chegaremos fatalmente a um sistema de coproduções latino-americanas. Mas, no momento, nada parece favorecê-las”. O realizador de *O pacto* via nesse processo uma grande contradição: “Países ligados por afinidades

culturais, geográficas e de estágio econômico simplesmente se desconhecem e não podem utilizar o cinema como meio de comunicação e unificação.”

O “sistema de coproduções latino-americanas” a que se referiu Coutinho em 1967 de fato foi criado e conseguiu se estabilizar, ainda que décadas depois, isto é, a partir de meados dos anos 1990, em um contexto histórico bem diverso dos que até aqui foram comentados. A nova conjuntura apoia-se fundamentalmente nos órgãos estatais nacionais, articulados através de grandes programas de fomento à produção e à distribuição, tais como o Fondo Iberoamericano de Ayuda (Programa Ibermedia), lançado em 1997 durante a Conferência Ibero-Americana de Chefes de Estado e de Governo ocorrida em Margarita, na Venezuela; e o Mercado del Film del Mercosur (MFM), desde 2005 organizado pelo Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata e pelo Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (INCAA). A colaboração oficial entre países latino-americanos estende-se ao âmbito televisivo, com a internacionalização, a partir de 2004-5, do programa DocTV em sua vertente ibero-americana (DocTV IB), dando espaço para coproduções com países menos visados como Colômbia, Costa Rica, Panamá e Venezuela, entre vários outros. Além disso, nos anos 1990-2000, a maior parte dos países latino-americanos conseguiu implementar leis de incentivo ou de proteção às cinematografias locais, o que pelo menos em tese serviria para potencializar os acordos internacionais.

Apesar desses avanços recentes, poucos títulos conseguem visibilidade. Um filme como *O passado* (Hector Babenco, 2007), coprodução Brasil-Argentina, que no mercado brasileiro rendeu cerca de R\$ 1,6 milhão, é algo de excepcional – mas não se deve esquecer de que se trata de um filme assinado por um diretor consagrado, tendo no elenco um astro como Gael García Bernal e, claro, com distribuição da Warner. Mas o que dizer de coproduções com o Chile, como *Achados e perdidos* (José Joffily, 2005), *Os 12 trabalhos* (Ricardo Elias, 2006), *Proibido proibir* (Jorge Durán, 2006) e *Onde andaré Dulce Veiga?* (Guilherme de Almeida Prado, 2007), que não contam com as mesmas vantagens de *O passado* e, no Brasil, não chegaram a arrecadar R\$ 300 mil cada um?

Em termos latino-americanos, devem ainda ser considerados o número limitado de países envolvidos e a desproporção de investimento nessas coproduções. Argentina e Chile são de longe os parceiros mais prolíficos: ambos, de 2005 para cá, coproduziram com o Brasil 21 filmes (segundo dados da Ancine). No mesmo período, Cuba, Venezuela, Colômbia, Uruguai e México, juntos, totalizaram apenas 12 títulos. (Veja trailers de novas coproduções em www.filmecultura.org.br)

É preciso reconhecer que ainda estamos longe da concretização de um mercado comum de cinema, muito embora o discurso da identidade latino-americana continue a dar seus frutos nas fachadas dos órgãos governamentais. A fragilidade das políticas culturais que regem grande parte das cinematografias latino-americanas; o pouco ou nenhum alcance nos mercados locais e internacionais do grosso da produção (sobretudo aquela feita em mídia digital); e, por fim, a ausência de um verdadeiro intercâmbio industrial e comercial entre os diversos países da região continuam a fazer do termo “cinema latino-americano” uma atraente abstração. ■