

V CBEO - Curitiba



CBEO

Congresso Brasileiro de
Estudos Organizacionais

V CONGRESSO BRASILEIRO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS
Curitiba-PR - Brasil

POLÍTICA CULTURAL PARA O CINEMA INDEPENDENTE NA TRÍPLICE FRONTEIRA: PORTAS
E JANELAS PARA A DIVERSIDADE?

Cecília Leão Oderich (PPGA/UFRGS) - cloderich@ig.com.br
Doutoranda em Estudos Organizacionais PPGA/UFRGS.

Mariana Baldi (PPGA/UFRGS) - mariana.baldi@ufrgs.br
Professora Doutora PPGA/UFRGS.

1. Introdução

A discussão crítica acerca da mercantilização da cultura não é recente e remonta à concepção de indústria cultural discutida por Adorno (1975), Adorno e Horkheimer (1947) e Benjamin (1955). Mas, crescentemente, o estudo da cultura a partir da economia vem ganhando legitimidade no campo acadêmico e é possível encontrarmos textos que partem da ideia de indústria cultural com sentido distorcido, desassociando dos seus aspectos críticos. Assim, Florissi e Waldemar (2007) reduzem o conceito de indústria cultural à cadeia de produção, distribuição e exibição. Como afirma Bourdieu (2006, p.13), “A ciência a que se chama “economia” repousa sobre uma abstração originária, que consiste em dissociar uma categoria específica de práticas, ou uma dimensão particular de toda a prática, da ordem social na qual toda a prática humana se encontra submersa”.

Parafraseando Bertrand Russell, a economia da cultura possibilita entender como as pessoas fazem escolhas, qual o melhor produto cultural para investimento, mas se *cala* no que concerne à compreensão de como determinados “produtos” não poderão ser aceitos como alternativa de investimento. As escolhas culturais dependem do capital econômico e dos gostos, mas também do *estado da oferta*. Esse estado é produzido pelo Estado e pelos agentes capazes de impor suas vontades através do Estado, produzindo o gosto que favorece a um ou outro agente, através de regulamentações, financiamentos dentre outros. A produção/construção do mercado ocorre tanto na construção da procura, através das preferências, como também na construção da oferta, através das políticas de Estado, por exemplo, de financiamento.

Deste modo, entende-se que a política é utilizada tanto para definir as condições de acesso como também para manter/alterar as posições na estrutura de campo. Para Bourdieu (2006, p.35) “as estratégias econômicas estão a maior parte das vezes integradas num sistema complexo de estratégias de reprodução, portanto, cheias de toda a história que elas visam perpetuar”. Como destaca o autor, a produção produz o consumo e a oferta impõe uma forma de satisfazer essa necessidade.

Bernadet (1980) chama atenção que, em geral, quando vamos ao cinema não refletimos sobre a complexidade que envolve todos os processos que geram desde a produção de um filme até a exibição do mesmo. Muito menos nos perguntamos se o cinema sempre foi desta maneira; o que nos leva a gostar de um filme; ou, se o cinema poderia ser algo diferente do modo como o conhecemos hoje. Destacando que é a capacidade de *impressão da realidade* que possibilitou o sucesso do cinema, o autor afirma que a arte que a burguesia cria é o cinema que, no bojo da revolução industrial, não só busca diferentes formas de aumentar a acumulação de capital mas, também, busca uma dominação cultural, estética e ideológica. A reprodutibilidade técnica do cinema que permite que ele esteja simultaneamente em diferentes espaços traduz o seu poder de dominação ideológica, que não foi ignorado, nem no exterior, nem no Brasil.

A importância do incentivo à produção e exibição de filmes nacionais relaciona-se ao fato de que o cinema é um importante mecanismo de formação do imaginário social e, como assinala Barone (2008), a baixa frequência dos filmes nacionais compromete os aspectos simbólicos desta formação. No entanto, dados de 2018 (até 31/03/2018) revelam que houve queda nos títulos lançados, nos títulos exibidos, no público e na renda dos títulos nacionais comparados à 2017. No que se refere ao Paraná, dos títulos exibidos esse ano, apenas 18 são nacionais, representando cerca de 18% do total de títulos deste ano e apenas 9,81% de participação do público (ANCINE, 2018a). Apesar da queda de 1,7% de público no cinema em 2017, comparativamente à 2016, o número de ingressos para assistir filme estrangeiro cresceu cerca de 10 milhões. Este fato

não é explicado pelo menor número de títulos brasileiros exibidos e lançados em 2017, pelo contrário, houve um crescimento de 2,8% de títulos exibidos e de 11,3% de títulos lançados. Já os títulos estrangeiros apresentaram uma redução de, respectivamente, 14,4% e 4,4%. A queda de público nos filmes nacionais foi de 42,8% (ANCINE, 2018b).

Os dados sobre o parque exibidor também são reveladores. Em 2017, o recorde de sala de exibição se compara ao de 1975. Assim, 3220 salas estavam em funcionamento, 100% digitalizadas. O Paraná foi o estado com o maior número de reaberturas de um circuito exibidor independente, isto é, 3 salas no município de Cascavel. É na região Sul, também, que se tem o maior número de inaugurações em pequenos municípios (com menos de 100 mil habitantes), totalizando 19 inaugurações de salas de exibição. Após o estado de São Paulo, o Rio Grande do Sul e o Paraná foram os estados com maior número na ampliação de salas de exibição. Foram inauguradas 15 salas em cada um destes estados da região Sul (ANCINE, 2018b). Por outro lado, o Anuário estatístico de 2016 revela que houve um decréscimo de salas de exibição em cidades com até 100 mil habitantes de 55,3%, sendo que 50% foi em cidades com até 20 mil habitantes. Metade da população da região Sul reside em municípios que não possuem sala de exibição (ANCINE, 2016).

No entanto, a produção de filmes ainda se encontra extremamente concentrada na Região Sudeste, tendo Rio de Janeiro e São Paulo sido responsáveis por 75% da mesma. Este índice é praticamente o mesmo de 2016. A diversidade de gênero também não demonstra ter se alterado no cenário nacional, isto é, o gênero masculino responde por cerca de 77% do total e o gênero feminino por apenas cerca de 15% dos títulos lançados (ANCINE, 2018b).

Por outro lado, é interessante refletir sobre os seguintes dados apresentados no Anuário Estatístico de 2016: foram lançados 142 títulos nacionais e 315 títulos estrangeiros, ou seja, mais do que o dobro de filmes nacionais. Os títulos estrangeiros ocuparam, pelo menos, 5 vezes mais salas no seu lançamento. Estes números já denotam um parque exibidor voltado prioritariamente para o filme estrangeiro. O discurso prevalecente é de que não há público para o cinema nacional. Contudo, o público na semana do lançamento não é tão diferente assim: o título nacional obteve 861,70 e o estrangeiro 956,99, uma diferença de 95,29, isto é, de menos de 10%. Dentre as 52 semanas cinematográficas de 2016, em apenas 2 semanas, não havia um título estrangeiro ocupando simultaneamente mais de 700 salas (OCA, 2016). Dados do informe de exibição de 2016 revelam que apenas 6,9% das cidades brasileiras possuem sala de cinema, relação que permanece inalterada desde de 2010, quando era de 6,8% (ANCINE, 2017).

Assim, por um lado, temos uma concentração de salas nas capitais que apresentam baixo percentual de exibição de filmes brasileiros e, por outro lado, a hegemonia americana, pois os EUA “detêm mais de 80% do "PIB mundial de cinema" e tem o maior mercado interno do mundo, avesso a filmes estrangeiros” (KLOTZEL, 2006, p. 2). Para se ter noção das assimetrias, o custo de um filme médio dos EUA equivale ao valor gasto em *um ano inteiro de produção* no Brasil (KLOTZEL, 2006). Desta maneira, o modo de vida americano influencia fortemente o imaginário social brasileiro.

Em movimento de contraponto, infere-se que a construção cinematográfica independente pode ser uma alternativa para a expressão e evidência da diversidade cultural, não tendo introjetado o modo de produção hegemônico industrial, sendo seara de possibilidades de criação, especialmente em regiões de fronteira, territórios de coexistência da diversidade étnica-cultural. Este trabalho, portanto, apresenta-se como um ensaio em prol do fortalecimento do cinema independente vinculado à comunidade de fronteira, no caso, a tríplice fronteira Brasil-Paraguai-Argentina, cujas cidades são,

respectivamente, Foz do Iguaçu, Ciudad Del Este e Puerto Iguazú. Amplia-se a visão do cinema nacional, pensando no fortalecimento de um cinema de fronteira e latino-americano. Argumenta-se que se esta região tiver acesso, a partir de políticas públicas e iniciativas comunitárias, a recursos e condições viabilizadoras, técnicas e humanas, pode vir a representar um espaço de expressão de características, anseios, valores, belezas, medos, problemas, enfim, de diversas questões e modos de vida, ou seja, ser um espaço de pluralidade humana. O cinema independente, neste contexto, pode fortalecer a diversidade e, ao mesmo tempo, ser fortalecido.

2. Cinema no Brasil: a política cultural e a cultura como política

A complexidade de criação dos filmes através de máquinas e processos químicos permite a criação da ilusão da representação da realidade de forma neutra e objetiva.

Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social ou a parte dessa classe social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista. Ao dizer que o cinema expressa a realidade, o grupo social que encampou o cinema coloca-se como que entre parênteses, e não pode ser questionado (BERNADET, 1980, p.130).

Conclui, portanto, que o cinema é um campo de lutas onde se busca manter esse ocultamento ou denunciá-lo. Mas salienta, também, que foi um processo histórico lento e, portanto, não se pode visualizar um inimigo traçando esta trama e que a percepção desta forma de fazer cinema se deu apenas na década de 60. O cinema, através da produção de cópias, propicia que poucas empresas dominem o mercado e torna países ditos de terceiro mundo, principalmente, consumidores de produções estrangeiras. Mas, entender essa dominação meramente do ponto de vista econômico é um equívoco, pois ignoraria a formação ideológica e estética, a formação do gosto, das preferências, dos seus modos de apropriação que possuem a “função social de legitimidade das diferenças sociais” (BOURDIEU, 2008, p.14).

Como um campo de lutas, seria errôneo compreender que não houve resistência ao sistema dominante do cinema, experiências na Holanda, Inglaterra, Hungria e nos Estados Unidos nos anos 20 e 30 contradizem essa crença. Em decorrência também desse campo de disputas, a construção histórica retrata as ideias dos grupos dominantes e, portanto, essas experiências são praticamente desconsideradas pelos historiadores de cinema. O cinema como mercadoria necessita de uma homogeneização para não desagradar um público que pode se diferenciar em função de concepções religiosas, étnicas, de nacionalidade, dentre outras. Cinema como mercadoria vendável e lucrativa precisa superar essas diferenças (BERNADET, 1980). Assim, a sua produção reforça a concepção de produto e, como assinala Bourdieu (2006), a produção produz o consumo.

Como uma mercadoria industrial, o cinema se tornou fragmentado e aquela figura do diretor que criava, filmava e montava desapareceu, dando lugar aos especialistas. Na industrialização do cinema norte-americano, no início do século XX, a nova forma de fazer cinema foi comparada ao fordismo. “O cinema norte-americano se industrializou, e os estúdios tornaram-se verdadeiras fábricas de filmes, trabalhando com linhas de produção e uma consistente divisão do trabalho.” (MARSON, 2012, p. 24-25). Houve a fragmentação das relações de trabalho e, também, a fragmentação da percepção.

Com a crise de 29, a produção de filmes precisa de um investimento maior e os bancos passam a investir no cinema. Os representantes dos bancos passam inclusive a ter representação na direção das companhias cinematográficas, entretanto, mesmo como uma mercadoria industrial, esta se diferencia da produção de bens materiais, pois o imaginário não é tão previsível (BERNADET, 1980). Mesmo em países como o Brasil, que na década de 50 não tinha uma estrutura industrial tão arraigada quanto nos Estados Unidos, os produtores não permitiram que nomes como Rui Guerra, Alex Vianny e Abílio Pereira montassem seus filmes do seu ponto de vista, pois como mercadoria prevalece o proprietário comercial do filme. Contudo, isto não impede a produção de filmes que se oponham à lógica dominante, mas as produtoras dominantes incorporam a produção das independentes, tornando a contracultura uma mercadoria vendável e antes de enfraquecer o sistema, elas o fortalecem (BERNADET, 1980).

Foi na década de 50 que no Brasil ocorreu a passagem do cinema chamado de artesanal para o cinema industrial. Neste período, São Paulo ganha proeminência através da Companhia Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes. Antes deste período, cinema era realizado por artesãos e jovens idealistas (GOMES, 1980). No entanto, a industrialização do cinema fracassa, embora haja um reconhecido avanço técnico e o crescimento da produção cinematográfica. Na década de 60, surge o importante movimento do *Cinema Novo* e a produção é relativamente diversificada. A despeito da existência de bons diretores, a exibição dos filmes esbarra no interesse do exibidor que está voltado para o produto estrangeiro. Foi em função do filme americano e *para* ele que o setor exibidor foi ampliado e renovado. Essa supremacia do cinema estrangeiro não se deu à revelia do poder público, mas encontrou neste a solidariedade necessária (GOMES, 1980). Destaca-se a ação da *Motion Picture Association of America* (MPEAA) que pressiona o governo brasileiro para obter vantagens para comercialização da produção americana. Esta associação era composta por nove companhias (Metro-Goldwin-Mayer, Columbia, Universal, Disney, Warner, Fox, Allied Artists, Paramount e United Artists) e foi fundada em 1946, logo após a Segunda Guerra Mundial (SIMIS, 2008). A importância desta associação pode ser verificada na própria definição que ela apresenta no seu site “Desde seus primórdios, a MPA, que atualmente é comumente chamada de “um pequeno Departamento de Estado”, expandiu-se para cobrir uma ampla variedade de atividades estrangeiras que recaem sobre as arenas diplomáticas, econômicas e políticas” (MPAAL, 2013).

Não é somente no Brasil que a produção fílmica possui forte participação estatal regulando produção, comercialização, sistema de co-produção e financiamento. Se analisarmos a definição da MPA mesmo nos Estados Unidos onde, normalmente, se define como independente da ajuda estatal, observa-se que a intervenção governamental foi importante para a sua consolidação.

Bernadet (1980) chama atenção para a modificação que ocorre no público a partir da década de 50. O surgimento da TV como veículo de massa e de outras formas de lazer leva a uma grande redução do número de espectadores. Mas, como o cinema é uma mercadoria e a TV é agora o veículo mais lucrativo, transfere-se para esse veículo os investimentos. Filmes antigos passam a ser vendidos para televisão e, no Brasil, eles invadem a telinha. Por outro lado, buscou-se um desenvolvimento técnico que possibilitasse a diferenciação do cinema em relação à televisão como, por exemplo, o aumento da tela, a introdução da cor e o 3D. Portanto, a produção de médio custo desaparece e o investimento maciço se sustenta não somente com os mercados internos, mas se tornam viáveis em função da dominação dos mercados internacionais.

No entanto, também surgem filmes voltados para públicos menores sejam eles eróticos, de contestação social ou o chamado “cinema de arte”, este último

considerado marcante na evolução do cinema pós-guerra. Cresce o número de festivais e legitima-se, também, o cinema como disciplina acadêmica, marcado pelas análises de Paulo Emílio Salles Gomes e pelo Cinema Novo no Brasil. Circuitos de exibição alternativos crescem e a relação com o público também se altera na Europa, EUA e América Latina. Igrejas, cineclubes, associações de bairro, escolas são utilizados, fugindo do controle da cadeia comercial de produtores, exibidores e distribuidoras.

O cinema novo foi o responsável por quase a totalidade dos filmes nacionais importantes até 1962. Mas, nem por isso, escaparam do desinteresse do exibidor, conseguindo espaço somente em função da cota legalmente estabelecida (GOMES, 1980). Essa dificuldade do cinema nacional perdura sendo, parcialmente, superado quando o filme nacional é produzido por grandes corporações, como a Globo Filmes, distribuído por Companhias internacionais, ou elaborado dentro dos moldes do cinema americano, ao estilo Blockbuster.

Sem procurar fazer um resgate histórico da evolução do cinema no Brasil, mas buscando situar as lutas que os agentes travaram ao longo do tempo, é no Governo Collor na década de 90 que se extingue a Embrafilme, desmobilizando a classe produtora. Embora a Embrafilme não seja uma unanimidade entre produtores, mídia e opinião pública, seu fechamento sem outra política, acarretou a chamada “morte do cinema nacional”. Em seguida, surge a Lei Rouanet em 1991 e a Lei do Audiovisual em 1993 (MARSON, 2010).

O chamado cinema de retomada ocorre a partir de 1994 e três filmes brasileiros concorrem ao Oscar. Entretanto, o papel do governo que pauta sua política cultural em financiamento a partir de renúncia fiscal entra em crise. Como Xavier (2003, p.39) salienta

O clima cultural não favorece o debate sobre questões de princípios estéticos dos filmes e seu tenso relacionamento com os valores de mercado. Pragmatismo reina sobre o guarda chuva criado pela conhecida Lei do Audiovisual. A escolha entre qualificar para o circuito de filme de arte ou comunicar-se com uma audiência mais ampla depende fundamentalmente das convicções pessoais compartilhadas por aqueles que se envolvem em um projeto, uma vez que não existe pressão imediata por retorno sobre o capital.

Durante o governo Lula, a proposição da criação da ANCINAV - Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual para garantir a produção e exibição da produção nacional levou a uma ruptura. A criação era apoiada pelo CBC (Congresso Brasileiro de Cinema) provocando a saída de alguns representantes da Entidade. A disputa ocorreu entre os defensores das grandes produções que concentram os recursos da produção cinematográfica captados no mercado e os defensores da produção independente e da distribuição mais equitativa dos recursos.

É neste campo de disputas que os programas *Cine Mais Cultura* e, posteriormente, o *Cinema Perto de Você* são criados, destinados à ampliação, diversificação e descentralização do mercado de salas de exibição cinematográfica no Brasil e a estimular a exibição de filmes nacionais. É criado, também, o Regime Especial de Tributação para o Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (RECINE), revogando diversos tributos para estimular a aquisição de máquinas, aparelhos, instrumentos e equipamentos novos, destinados a complexos de exibição ou cinemas itinerantes. Ainda, é deflagrado o Projeto Cinema da Cidade, que estimula a instalação de cinemas em zonas urbanas ou cidades desprovidas ou mal atendidas por falta de salas de exibição. Nesses locais serão priorizados os filmes nacionais. O reconhecimento da cultura como necessidade básica e direito de todos no Governo Lula

tem no Programa Mais Cultura, lançado em outubro de 2007, um marco de referência e a região da Fronteira passa a ser objeto de uma política cultural específica.

3. Regiões de Fronteira e Política Cultural

A necessidade de instituir uma política cultural para a fronteira não é nova. Juca Ferreira destacava a sua importância em 2015 e acenava com editais específicos para Pontos de Cultura na Fronteira em 2016 (MINC, 2015). A fronteira, para além de dimensões geopolíticas, carrega dimensões simbólicas na medida em que é, também, reconhecimento e estranhamento. Para Pesavento (2006, p.10)

o conceito de fronteira trabalha, necessariamente, com princípios de reconhecimento, que envolvem analogias, oposições, correspondências, comparações, enfim. Trabalhar com fronteiras implica estabelecer um jogo permanente de interpenetração e conexões variadas.

Portanto, muito mais do que delimitações físicas, fronteiras são produtos da representação do mundo e, também, reconhecimento de si e do outro, de alteridade e identidade. Os produtos culturais de fronteira são produtos que carregam possibilidades de encerramento e abertura, ensejam limites mas, também, transposição. Metaforicamente, Pesavento (2006) identifica a fronteira com portas e janelas, isto é, impedimento e possibilidade. Fronteira é limite e mobilidade e pensar políticas públicas específicas para esta região é ainda mais desafiador.

Se, por um lado, a partir de 2003, o MinC - Ministério da Cultura reconceitua o que é cultura para pautar suas políticas e institui uma política de Estado para a Cultura, por outro lado, é no seio de um aparelho burocrático de Estado que elas vão se materializar. E, portanto, tensões entre lógicas distintas também se concretizam.

Essas tensões e lógicas distintas também se revelam nos documentos da Unesco. Em 2007, o Brasil ratifica a Convenção para a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais elaborada dois anos antes pela entidade. Na *Convenção*, diversidade cultural se refere à “multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão” (p. 5).

Apesar de propor a promoção e preservação da diversidade, para Pyykkönen (2012) a Convenção legitima a comoditização da Cultura pautada no seu reconhecimento como valor econômico, submentendo-a à lógica de mercado e consumo. A autora salienta que sua análise não visa apontar que a UNESCO está agindo bem ou mal mas, que no final das contas, a prática discursiva que a Convenção enseja pode levar à uma “violação epistêmica”. Apropriando-se do conceito de Spivak (1999), Pyykkönen (2012) destaca justamente como modos de pensar não-ocidentais são capturados por modos de pensar ocidentais e pela lógica da economia de mercado.

Um exemplo citado pela autora está no Relatório da UNESCO de 2009 que apresenta o resultado de um *survey* financiado pela UNESCO buscando determinar a correlação entre diversidade sócio-cultural e desempenho econômico. A análise foi feita a partir de 120 empresas multinacionais com ações no mercado de valores francês, concluindo que existe uma relação causal entre as variáveis. Assim, além da inteligência social e emocional temos, também, a inteligência cultural. Lima (2007, p 12) destaca que “Ao enfatizar a contribuição da criatividade e do setor criativo para o desenvolvimento local, os problemas da política cultural passam a se relacionar com geração de emprego e renda, produtividade, inovação e competitividade”, acarretando na sua captura pela lógica da economia de mercado.

A conclusão do capítulo seis do relatório (2009) é que a cultura deve ser considerada um *ativo* e políticas devem ser desenvolvidas para assegurar a diversidade cultural, tais como políticas voltadas para Cidades Criativas. A cultura se transforma, portanto, em mercadoria, ainda que não seja uma mercadoria comum. Para Harvey (2005), a despeito de que a singularidade seja fundamental para que se tenha qualidade ímpar, para que seu valor seja calculado, isto é, para que se transforme cultura em *commodity*, ocorre um processo de “homogeneidade insípita”, carregando em si a contradição de ser único para gerar valor mas, para ser negociável, tem que ser comparável, hierarquizado.

A discussão remonta ao conceito de indústria cultural, o qual apresenta a perda da “aura” quando a cultura e a arte são tratadas como mercadoria (ADORNO, 1975), sua autenticidade, singularidade, a *presença do não presente* que se perde quando a motivação maior é o lucro, não as criações espirituais. Questões relevantes emergem ao se pensar o cinema na fronteira, especialmente o cinema independente que se dá no seio da diversidade ética-cultural, para que tenha condições de existir e crescer e, mesmo assim, preservar a aura da criação artística. Se produção de mercadoria é incompatível com a autenticidade, com a singularidade, como pensar a diversidade capturada pela lógica de mercado?

4. Diversidade Cultural e Cinema Independente

Segundo o Relatório Mundial da UNESCO (2009, p. 11), “descrever como linhas de fratura as diferenças entre as culturas significa ignorar a permeabilidade das fronteiras culturais e o potencial criativo que nelas exercem os indivíduos”. A expressão *diversidade cultural* pode ter vários significados, por exemplo, pode representar o intercâmbio de diferentes culturas do mundo em processos de união, de troca, de diálogo, ou as diferenças podem ser vistas como desencadeadoras de conflitos, nos fazendo perder o sentido do que nos une como seres humanos. Onde há riqueza de troca cultural, também há espaço para tensões, e não se pensa em diversidade cultural como um movimento harmônico. Especialmente dada abordagem da complexidade (BARROS, 2008), a diversidade cultural representa um conjunto que inclui trocas e convivência de sujeitos e coletivos com base em diferenças, ou seja, há divergência e contradição. Segundo a *Convenção sobre a promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (2007, p. 6), cujo texto foi ratificado pelo Brasil através do Decreto Legislativo 485/2006,

Atividades, bens e serviços culturais" refere-se às atividades, bens e serviços que, considerados sob o ponto de vista da sua qualidade, uso ou finalidade específica, incorporam ou transmitem expressões culturais, independentemente do valor comercial que possam ter. As atividades culturais podem ser um fim em si mesmas, ou contribuir para a produção de bens e serviços culturais. (Convenção sobre a promoção da Diversidade das Expressões Culturais, 2007, p. 6)

A Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2002) apresenta a diversidade cultural como patrimônio comum na humanidade constituído em formas diversas ao longo do tempo e do espaço, manifestando-se na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam diferentes grupos e sociedades. O *conteúdo cultural* representa o caráter simbólico, de valores e arte que tem origem ou que expressam uma identidade cultural, o que se deseja proteger, na busca por preservar e valorizar a diversidade.

A diversidade cultural é, antes de mais nada, um fato: existe uma grande variedade de culturas que é possível distinguir rapidamente a partir de observações etnográficas, mesmo se os contornos que delimitam uma determinada cultura se revelem mais difíceis de identificar do que, à primeira vista, poderia parecer. A consciência dessa diversidade parece até estar sendo banalizada, graças à globalização dos intercâmbios e à maior receptividade mútua das sociedades. Apesar dessa maior tomada de consciência não garantir de modo algum a preservação da diversidade cultural, contribuiu para que o tema obtivesse maior notoriedade. (Relatório Mundial da UNESCO, 2009, p. 5)

A diversidade pode ser fonte de intercâmbio, de inovação e de criatividade. O pluralismo cultural atrelado à dignidade humana implica em ética e respeito aos direitos humanos, e os direitos culturais fazem parte dos direitos humanos universais, em especial das pessoas que pertencem a minorias e aos povos autóctones, a exemplo dos povos nativos guaranis da tríplice fronteira.

A chave para um processo de diálogo intercultural frutífero está no reconhecimento da igual dignidade dos participantes. Pressupõe reconhecer e respeitar as diferentes formas de conhecimento e os seus modos de expressão, os costumes e tradições dos participantes e os esforços por estabelecer um contexto culturalmente neutro que facilite o diálogo e que permita às comunidades expressar-se livremente. (Relatório Mundial da UNESCO, 2009, p. 12)

Segundo a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2002), toda pessoa pode expressar-se, criar e difundir suas obras no idioma que desejar, participar da vida cultural e exercer as práticas culturais a sua escolha, nos limites do respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais. A liberdade de expressão em palavra e imagem como ocorre no cinema faz com que diversas culturas possam se fazer conhecidas, através de possibilidades tecnológicas, inclusive respeitando o multilinguismo. É interessante observar que esta Declaração (2002), no Artigo 8, apresenta a importância da oferta criativa e do justo reconhecimento dos direitos dos autores e artistas e dos bens e serviços culturais, portadores de identidade, de valores e de sentido e que, portanto, não devem ser considerados como mercadorias ou bens de consumo como os demais, ou seja, fazem uma clara contraposição à visão da indústria cultural quando esta é entendida no sentido da mercantilização da arte. Já o Artigo 10 explicita os desequilíbrios no fluxo e no intercâmbio de bens culturais em escala mundial, reforçando a importância de que a cooperação e a solidariedade internacionais estabeleçam “indústrias culturais” viáveis e competitivas nos planos nacional e internacional, o que à primeira vista coloca estes bens culturais como mercadoria, ou seja, em contradição ao apresentado no Artigo 8. Portanto, o tema exige considerar a ponderação ética e o alerta ao conceito de *desenvolvimento*. Oliveira (2014), no texto intitulado *Cultura, diversidade cultural e desenvolvimento* analisa o mercado global de bens e serviços simbólico-culturais e alerta ao reducionismo economicista que marca grande parte das políticas de desenvolvimento.

Juntando os termos cultura, diversidade cultural e desenvolvimento, na perspectiva aqui apresentada, obtém-se uma equação que se organiza como possibilidade de um devir marcado por um “crescimento autossustentado” que articula passado, presente e futuro de maneira diacrônica e transformadora; que tenha a capacidade de harmonizar a dimensão simbólica e a lógica de mercado com um sentido mais afeito às trocas e à cooperação e colaboração e menos aos objetivos da acumulação de riquezas; que realize a interação entre patrimônio natural e patrimônio cultural; e que aponte para um ideal de

pluralismo cultural, portanto, para uma sociedade que, assegurando o direito à diferença, impeça que esta se traduza em desigualdades. Portanto, uma relação entre cultura, diversidade cultural e desenvolvimento que pretenda avançar na direção de um modelo sustentável de desenvolvimento torna imperativa a necessidade da criação de condições propícias ao aumento da diversidade das manifestações culturais e a promoção da inclusão, simultaneamente cultural, social e econômica, de novos e múltiplos agentes criadores. (OLIVEIRA, 2014, p. 383)

Assim, a discussão atual no campo permite pensar no cinema independente no sentido de aumentar a visibilidade, o reconhecimento e a promoção da diversidade cultural. O Artigo 11 Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2002) reforça a importância do fortalecimento de “políticas públicas, em parceria com o setor privado e a sociedade civil”, para a preservação e a promoção da diversidade cultural. Observa-se, portanto, que é um tema complexo e contraditório, a considerar o próprio conceito de *cultura*. Segundo consenso na Declaração da Cidade do México sobre Políticas Culturais de 1982, cultura é

o conjunto dos traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abarca, para além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (*apud* Relatório Mundial da UNESCO, 2009, p. 6).

É uma definição ampla de *cultura*. O conceito de *culturas* traz a ideia de entidades que tendem a se definir em relação às outras; o termo *civilização* refere-se a culturas que afirmam seus valores ou visões de mundo como universais e, assim, assumem uma postura expansionista em relação àquelas que não partilham da sua visão, o que dificulta a coexistência pacífica de diferentes *centros de civilização*. O melhor seria que *civilização* fosse entendido como um processo em curso no sentido de conciliação de culturas do mundo, com reconhecimento de sua igual dignidade. As sociedades vão se modificando e o conceito de diferença é importante pois, ainda que se modifique, uma dada cultura permanece e são importantes políticas públicas que “confirmam uma inflexão positiva a estas *diferenças culturais*, de modo a que os grupos e as pessoas que venham a entrar em contato, em lugar de se entrencharem em identidades fechadas, descubram na *diferença* um incitamento para continuar a evoluir e a mudar” (Relatório Mundial da UNESCO, 2009, p. 6). Neste sentido, é valioso definir políticas reforçando o respeito às diferenças, mesmo que a interação dinâmica seja um convite mútuo a mudanças.

A identidade nacional é uma construção alicerçada num passado em movimento, mas que proporcionou um ponto de referência no sentimento de partilha de valores comuns. A identidade cultural é um processo mais fluido que se transforma por si mesmo e deve ser considerado não tanto como herança do passado, mas como projeto de futuro. Num mundo cada vez mais globalizado, as identidades culturais provêm frequentemente de múltiplas fontes; a plasticidade crescente das identidades culturais é um reflexo da complexidade crescente da circulação mundializada de pessoas, bens e informação. Num contexto multicultural, há quem tenha decidido adotar uma determinada forma de identidade, enquanto outros optaram por uma dualidade, e outros mais escolheram criar identidades híbridas para si próprios (Relatório Mundial da UNESCO, 2009, p. 9).

Cultura, portanto, tem dois significados diferentes e indissociáveis: a diversidade criativa em *culturas específicas*, com expressões e tradições, e *cultura como*

instinto criativo que está na origem da diversidade de culturas. O *diálogo intercultural* pode ser percebido como uma perda, mas também como movimento de autoconhecimento e empatia, no sentido de perceber as próprias referências culturais, e aceitar e compreender outros conjuntos de referências, inclusive no sentido de aumentar a defesa a culturas etnocêntricas que se julgam mais desenvolvidas e querem ser dominantes. Vale a mesma analogia das portas e janelas (PESAVENTO, 2006) mencionada na questão da fronteira, já que são relações de limites e de mobilidade, são possibilidades, neste caso em relação às fronteiras culturais.

Quando se aborda o setor cinematográfico, há debates sobre diversidade e representação social na produção de filmes de grandes produtoras, mas há estudos recentes apontando para outro movimento, no qual pequenos produtores comunitários estariam contribuindo, “de baixo para cima” para a promoção e expressão da diversidade cultural. Portanto, o cinema independente, pensado na expressão artística do sujeito autor ou grupo produtor diante do sistema de produção, em geral é designado como aquele que surge fora dos grandes estúdios, com roteiros, temas e equipe definidos com maior autonomia, buscando financiamento através de recursos públicos, de investidores privados ou de bancos. No Brasil, a ANCINE – Agência Nacional de Cinema define o cinema independente, legalmente, através da Medida Provisória Nº 2.228-1, de 06 de Setembro de 2001. Conforme o Artigo 1, inciso IV:

Obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente: aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura.

Considera-se independente o cinema em que os grupos ou cineastas conseguem realizar suas produções desvinculados de grandes produtoras, podendo realizar sua expressão artística, escolhendo seus temas, técnicas e formas de produzir, próximos à comunidade. No país, o Cinema Novo, mencionado anteriormente, foi um movimento de cineastas que defendiam a busca pelo realismo brasileiro, contemplando a crítica social e o engajamento político. Costa (2016) afirma que, em diferentes grupos ou entendimentos de independência, a produção cinematográfica brasileira foi e é realizada com grande predominância no eixo Rio-São Paulo. Os cinemas nacionais em diferentes regiões têm potência para influenciar na representação de questões sociais advindas da própria percepção de realidade, transformando a percepção e a construção desta realidade, para não sermos meros reprodutores de um estilo de vida.

As autoras inglesas Malik, Chapain e Comunian (2017) realizaram uma pesquisa que contribui de forma significativa a este debate. As autoras pesquisaram 3 regiões inglesas para investigar como produtores comunitários interpretam e se engajam com questões da diversidade cultural e de que forma isto se conecta à participação e às práticas de gestão adotadas, identificando o processo prático de mediação, manifestação e contribuição prática e teórica.

As práticas de produção de filmes "de baixo para cima", como no cinema comunitário, podem ter o potencial para criar novas oportunidades para vários indivíduos e grupos, muitas vezes marginalizados, participarem da produção cinematográfica e ampliarem o acesso ao conhecimento e a habilidades em espaços criativos de maior diversidade cultural. (MALIK; CHAPAIN; COMUNIAN, 2017, p. 309)

A diversidade pode se manifestar por si mesma, sem intermediários, no setor cinematográfico, através de produtores comunitários, dando “voz” a grupos e ideias que raramente as teriam no cinema feito pelas grandes produtoras. Malik, Chapain e Comunian (2017) inferem que estes produtores cinematográficos têm forte motivação em seu trabalho, redefinem e reposicionam as práticas de gestão através de práticas dinâmicas e colaborativas que mobilizam capacidades e recursos tanto dos próprios produtores, quanto da comunidade. Do ponto de vista da comunidade, as pessoas contam suas histórias e podem assistir a autorepresentações. Os grupos aos poucos criam novas formas de se organizar, com práticas participativas e co-criação, em claro exercício de expressão da diversidade.

5. Cinema na Fronteira

A fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina, cujas respectivas cidades são Foz do Iguaçu, Ciudad Del Este e Perto Iguazú, é uma região marcada pela diversidade étnica e cultural. O território, repleto de contradições, constituiu-se, ao longo do tempo, como um cenário de coexistência entre guaranis, nativos das cidades fronteiriças, estrangeiros e turistas, com aportes e chegadas de pessoas de diversas comunidades, a exemplo de brasileiros, paraguaios, argentinos, franceses, uruguaios, orientais, ingleses, libaneses, latino-americanos de diversos países e muitos outros, em um total de cerca de 70 etnias identificadas na região.

A região é considerada estratégica em termos geopolíticos devido à relevância de ambos os rios para a comunicação e transporte em territórios até então parcamente ocupados. Até a década de 1950, a região foi pouco povoada. A partir da década de 1960, o contingente populacional local foi ampliado. Na década de 1970, com o início da construção da barragem e da usina Hidrelétrica de Itaipu, a região foi marcada por um intenso crescimento populacional. Na atualidade, as três cidades juntas somam mais de 500 mil habitantes. (KLEINSCHMITT; AZEVEDO; CARDIN, 2013, p. 4)

Na região, a “história social propiciou a formação de uma configuração cultural específica, marcada por contatos interculturais que permitem pensar hibridismo, interação social e relações interétnicas” (NOGUEIRA, CLEMENTE, 2011, p. 6). A autora Nara Oliveira, em sua obra *Foz do Iguaçu Intercultural – Cotidiano e Narrativas da Alteridade* (2012), apresenta metaforicamente esta cidade de fronteira como um poliedro irregular, no sentido de expressar um fenômeno que tem muitas faces, interpretações e representações, e as faces, além de múltiplas, são diferentes. Múltiplas culturas, cotidianos, temporalidades e espacialidades, “abandonando linearidades ou fronteiras definitivas” (p. 17).

Em 2010, Foz do Iguaçu foi escolhida para sediar a Universidade Federal Brasileira de Integração Latino-americana, a UNILA e, em 2012 foi iniciado o curso de graduação em Cinema e Audiovisual, com papel relevante na construção de condições técnicas e humanas para a gradativa construção da produção cinematográfica na região. Utopia para alguns, desejo possível ou sonho realizável para outros, os movimentos indicam que a região pode vir a ser um pólo cinematográfico, no futuro. Esta perspectiva é repleta de dúvidas e é tema de discussão recorrente entre pequenos produtores e cinéfilos. Talvez possa vir a ser um pólo de cinema caracterizado mais fortemente por produções de cunho comunitário, regional, internacional, através de parcerias entre os profissionais dos países fronteiriços e latino-americanos? Talvez a região venha a ter estrutura e profissionais capacitados para muitas produções relevantes, criativas e independentes? São possibilidades futuras e sonhos que consideram a existência de

condições para o fortalecimento do processo em curso, principalmente através de políticas públicas de fronteira, e políticas construídas de forma a não engessar burocraticamente a fluidez do querer artístico.

A história do cinema na região é recente mas, aos poucos, se mostra promissora. Em 2013 comemorou-se dez anos da criação do Festival Internacional de Curta-metragens argentino Oberá em Cortos (CATÁLOGO OBERÁ EM CORTOS, 2013), que acontece na cidade de Oberá, no Estado de Misiones, que faz fronteira com o Brasil. A *Productora de La Tierra* constituiu o festival como articulador de políticas audiovisuais, sendo um ponto de referência e confluência de realizadores e trabalhadores da cultura na região. Com o passar do tempo, o Festival passou a abrigar o *Espacio Entre Fronteras*, para “dinamizar e conectar realizadores, televisoras, projetos e políticas audiovisuais que envolvem a costa Argentina, o sul do Brasil e o Paraguai” (p. 60).

Vinculado ao movimento *Entre Fronteras*, o filme curta-metragem “Do amor: pequenas coisas” foi filmado em Foz do Iguaçu e realizado em co-produção Brasil (*VisionArt*) e Argentina (*Productora de La Tierra*). Lançado em 2015, foi dirigido por Fran Rebelatto, professora do curso de Cinema da UNILA. Conforme reportagem do Programa Caminhos do Oeste (<https://www.youtube.com/watch?v=GTBNOgs8rVc>), a iniciativa veio no sentido de ajudar no desenvolvimento do cinema na região que, segundo a reportagem, possivelmente poderá contar, futuramente, com um pólo de cinema e de expressão artística caracterizado na tríplice fronteira. O filme teve Direção de Produção e de Arte, respectivamente, dos argentinos Julio Nogueira e Axel Monsu, e contou com o Roteirista e Assistente de Direção paraguaio Emílio Sanabria, ou seja, foi realizado com profissionais da região de fronteira dos três países.

É um cinema que se configura de baixo orçamento e que oferece alternativas de expressão e de produção ligadas à comunidade. Além de produções independentes, em 2017, ocorreu na região o *3 Margens – Festival Latino-Americano de Cinema*, festival organizado de forma bastante original, com atividades simultâneas em Foz do Iguaçu - BR, Ciudad Del Este – PY e Puerto Iguazú – AR. Foram 9 dias de atividades e 71 filmes exibidos, em uma seleção que teve mais de 700 filmes inscritos, ou seja, atingiu uma média de inscrição expressiva, comparável à de festivais já consolidados. A preparação da segunda edição, a acontecer em 2018, já está em curso. O Festival evidenciou a capacidade de conjugar produtores independentes e comunidade regional em exibições, oficinas e diversas atividades voltadas ao cinema independente.

A proposta do Festival é criar um espaço de difusão, criação e troca de experiências de forma permanente entre realizadores do cinema regional latino-americano. O evento apresenta mostra competitiva de curtas-metragens da região de fronteira e América Latina e mostra de longas-metragens. Além de oficinas, laboratório de projetos cinematográficos, seminários e debates, o evento reúne realizadores regionais e profissionais renomados da área. Sempre buscando priorizar a pluralidade, o Festival fortalece o turismo cultural na Tríplice Fronteira, deslocando para Foz do Iguaçu o circuito do cinema independente. (Festival Latino-Americano de Cinema - 3 Margens, 2017)

Em uma região de grande diversidade étnica e cultural, fora dos grandes centros, emerge a produção cinematográfica e se constrói uma referência cultural de cinema ligado à comunidade de fronteira e à diversidade. As condições dispostas, como por exemplo, a capacitação técnica, humana e o ambiente oferecido pelo curso de Cinema da UNILA, além de políticas públicas, editais, eventos e movimentos culturais e comunitários da região são as bases desta consolidação. Segundo a AEN – Agência de Notícias do Estado do Paraná (2018), em recursos compartilhados pelo Estado do Paraná e pela ANCINE, serão destinados 10 milhões de reais para a produção de filmes, telecines,

longas-metragens, curtas e documentários no Estado, sendo o maior repasse para o setor na história do Paraná. O anúncio da liberação veio acompanhado da preocupação econômica, conforme declaração de João Luiz Fiani, Secretário de Estado da Cultura, “Com isso, vamos gerar muitos empregos e colaborar, inclusive, com o crescimento do nosso Produto Interno Bruto (PIB)”. O Paraná, também, tem um programa próprio de incentivo, o Profice, via renúncia fiscal, o qual engloba a produção de longas e curtas-metragens com aporte estimado em cerca de 30 milhões de reais para 2018 e 2019 (AEN, 2018). Apesar das considerações econômico-financeiras inerentes à notícia, pode-se pressupor que bons ventos, no sentido de ampliação de condições de existência, soprem para o cinema na região?

Mas, de qualquer forma, é preciso atenção para que o acesso a recursos e financiamentos não venha acompanhado de um “pedágio burocrático” que comprometa a flexibilidade organizativa independente, a força da criação e da manifestação a aura da arte. É preciso criar e fortalecer novos espaços para o fazer fílmico, de forma a preservar as características dos grupos e da criação, pensando, também, no canais e ambientes de disponibilização e exibição das obras. A arte pode ser um espaço de crítica e de reflexão. Mesmo que a qualidade das produções independentes seja questionada e variada, ou que em um primeiro momento não haja um grande público espectador, a expressão da diversidade em si vale o movimento e o sonho.

Enfim, na tríplice fronteira, expoente em expressão étnica e cultural, o cinema independente e comunitário emerge e tensiona as margens, limites e fronteiras. No caso de Foz do Iguaçu, apontada como local ideal para instalação da sede do Parlamento do Mercosul, a cidade tem se mostrado muito além de um centro turístico e logístico. “A cidade, que já foi chamada de fim de linha por estar em um dos extremos de um país continental, hoje é considerada ponto estratégico para integração de outras nações e povos” (PARO, 2016, p. 210). O cinema independente fortalecido na região poderá constituir um espaço importante de manifestação da diversidade cultural, trazendo temas que abram novas perspectivas e possibilidades de representação social.

Considerações Finais

A arte e a cultura, consideradas além do entretenimento, tem potência, presença, autenticidade, criação, humanidade, desejo, escolhas, relações, sentido, tudo ou um pouco disso, ou ainda algo diferente. Diversidade cultural e fronteira são considerados campos repletos de permeabilidade, limites e possibilidades.

As escolhas culturais, em sua expressão e fruição, são influenciadas pelas políticas que repercutem nas condições de acesso, por isso, constata-se a importância da construção de políticas culturais voltadas à diversidade cultural, mas com atenção para evitar carga burocrática que possa engessar a fluidez ou a identidade do processo. É importante atentar para a questão de que relações objetivas e mediadas pelo dinheiro levam a avaliações baseadas prioritariamente em critérios econômico-financeiros e desenvolvimentistas, à perspectiva da arte como mercadoria, o que remete ao conceito de indústria cultural. Afinal, o olhar para a arte e para a diversidade cultural na condição de mercadorias pode ser compatível com a autenticidade? Entremeio a questões contraditórias como a visão economicista e a comercialização da arte, infere-se que o cinema independente pode ser um caminho para que novos agentes conquistem novos espaços, ou possam se fazer presentes com mais força no campo social e da arte através da expressão de seus modos vida, de sua cultura, de suas características físicas e emocionais, de seus valores para, aos poucos, ampliar suas possibilidades de

manifestação. As políticas públicas, assim, ajudam no sentido de diminuir assimetrias e dar condições de voz e existência, como o estado de acesso e de oferta de escolhas culturais. Este movimento reforça a promoção e o respeito à diversidade e a consciência da dignidade, considerando que a criação, a produção e a fruição cultural podem ser pontos de encontro para ratificações, ou para novas visões, transformações, tendo em vista a ampliação da dignidade humana.

De que forma se pode diversificar a representação e participação cultural? Infere-se, portanto, que a produção cinematográfica independente tem grande valor para a prática e para teoria nos debates sobre a diversidade cultural, pois possibilita um importante movimento "de baixo para cima", ampliando a manifestação de diferentes grupos. Em um contexto de fronteira territorial latino-americana e de pluralidade humana é especialmente interessante pensar em políticas públicas para o fortalecimento do cinema independente e da diversidade, considerando a fronteira como ambiente de reconhecimento, oposições, correspondências, comparações, transposições, conexões, "portas e janelas", impedimentos e possibilidades. A fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina, respectivamente as cidades de Foz do Iguaçu, no Paraná, Ciudad Del Este e Perto Iguazú, é um ambiente singular, estima-se a presença de cerca de 70 etnias travando relações interétnicas e culturais na região. Trata-se de um território geopoliticamente estratégico na América Latina e Foz do Iguaçu sedia, desde 2010, a Universidade Federal Brasileira de Integração Latino-Americana que, desde 2012, oferece o curso de Cinema e Audiovisual, o que colabora na construção das condições técnicas e humanas, as quais suscitam sonhos sobre a possibilidade de consolidação do cinema na região.

Não há pretensão de se chegar a conclusões que encerrem a discussão mas, sim, de levantar questionamentos e propiciar o debate. No âmago deste movimento de pesquisa e escrita há o desejo por mais autenticidade e humanidade através da expressão artística, em especial no campo cinematográfico e fora dos grandes centros de produção, sejam mundiais, a exemplo de Hollywood, sejam nacionais, a exemplo do eixo Rio-São Paulo, no Brasil. É pensar em um cinema feito por diversos grupos, em diversos lugares, através do qual as pessoas possam se expressar, ver a sua realidade e ampliar a autoestima e o autoconhecimento como, também, conhecer e reconhecer modos de vida de diversos povos, pensar em novas ou velhas perspectivas, exercitar relações de alteridade. Enfim, as políticas públicas no campo da cultura, com atenção ao fluxo da vida e não à prevalência da lógica da burocracia, podem ser fonte de fomento e de criação de condições de existência e de promoção da diversidade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Nacional, 1975.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. 3º Ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1947.
- AEN – Agência de Notícias do Paraná. Cida anuncia o maior repasse para o audiovisual no Estado. Disponível em: <http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=98218&tit=Governadora-anuncia-maior-repasse-para-o-audiovisual-no-Estado> Acesso em: 10/05/2018.
- ANCINE - Agência Nacional do Cinema. *Painel Interativo*. 2018a. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/painel-interativo>. Acesso em 01/05/2018.
- ANCINE - Agência Nacional do Cinema. *Informe Preliminar 2017*. 2018b Disponível em

https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_preliminar_2017_0.pdf Acesso em 01/05/2018.

ANCINE - Agência Nacional do Cinema. *Anuário Estatístico 2016*. 2017. Disponível em https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/analisis_2016.pdf Acesso em 01/05/2018.

ANCINE - Agência Nacional do Cinema. *Informe Exibição 2016*. 2017. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/cinema> Acesso em 01/05/2018.

BARONE, J. G. Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro.

Revista FAMECOS, n. 20, p. 6-11, dezembro 2008. Disponível em

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/revistapsico/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/4980/3682>. Acesso em 03/03/ 2009.

BARROS, J. M. Cultura, diversidade e os desafios do desenvolvimento humano. In: BARROS, J. M. (org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 15-23.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1955.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo : Brasiliense, 1980. 117 p

BOURDIEU, Pierre. *As Estruturas Sociais da Economia*. Editora Campo das Letras: Porto, 2006.

_____. *A Distinção*. Editora Zouk: Porto Alegre, 2008.

CATÁLOGO OBERÁ EM CORTOS – por la identidad y la diversidad cultural. Oberá, Misiones/Argentina, 2013.

CONVENÇÃO sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais – UNESCO, 2007. Disponível em:

<http://observatoriadiversidade.org.br/site/declaracao-universal-sobre-a-diversidade-cultural/> Acesso em 10/08/2017.

COSTA, Mannuela. Cinema Independente do Brasil no Contexto da Globalização: práticas estéticas, performances políticas, condições econômicas. *Encontro Anual da COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação*. Universidade Federal de Goiás, Junho de 2016. Disponível em:

<http://www.compos.org.br/>

Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural - UNESCO, 2002. Disponível em:

<http://observatoriadiversidade.org.br/site/declaracao-universal-sobre-a-diversidade-cultural/> Acesso em 10/08/2017.

DO AMOR: PEQUENAS COISAS. Filme curta-metragem. Direção: Fran Rebelatto. Co-produção VisionArt/Productora de La Tierra. Foz do Iguaçu, 2015. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=JkzKyL5jcNQ&t=211s>

ENTRE FRONTERAS – Relatos desde las Fronteras. Diez Anos de Oberá em Cortos.

Laboratório Campus Audiovisual Guayrá. Misiones/Argentina, 2013.

Festival Latino-Americano de Cinema - 3 Margens. Disponível em:

<https://www.facebook.com/3margensfestival/> Acesso em 20/10/2017.

FLORISSI, Stefano; WALDEMAR, Felipe Starosta de. Economia da cultura: uma revisão da literatura. In: VALIATI, Leandro; FLORISSI, Stefano (orgs.). *Economia da Cultura*. Editora da UFRGS: Porto Alegre, 2007. p.11-28.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

KLEINSCHMITT, S. C., AZEVEDO, P. R., CARDIN, E. G. A Tríplice Fronteira Internacional entre Brasil, Paraguai e Argentina: contexto histórico, econômico e social de um espaço conhecido pela violência e pelas práticas ilegais. *Revista Perspectiva Geográfica*. UNIOESTE. Vol. 8. N. 9, 2013. Disponível em: <http://e->

revista.unioeste.br/index.php/pgeografica/article/view/9383/7037 Acesso em: 10/08/2017.

KLOTZEL, A. *O potencial da indústria cinematográfica no Brasil*. Inovação Uniemp, v.2, n.1, p.18-19, 2006.

LIMA, Carmen Lucia Castro. Políticas Culturais para o Desenvolvimento: o debate sobre as indústrias culturais e criativas. *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 2007*. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/CarmenLuciaCastroLima.pdf> Acesso em: 17/04/2010.

MALIK, Sarita, CHAPAIN, Caroline, COMUNIAN, Roberta. Rethinking cultural diversity in the UK film sector: Practices in community filmmaking. *Organization Journal*. Vol. 24(3), 2017. p. 308-329.

MARSON, M. Para entender a retomada: cinema e estado no Brasil nos anos 1990. *Observatório Itaú Cultural*, n.10, set/dez 2010.

_____. *Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, 2012.

MINC. Ministério da Cultura. *Notícia*. 2015. Disponível em http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/juca-ferreira-defende-politica-cultural-para-as-fronteiras/10883 Acesso em: 30/04/2018.

MPPAL. *Quem somos*. São Paulo, 2013. Disponível em: http://www.mpaal.org.br/quem_somos.php. Acesso em: 14/04/2013.

NOGUEIRA, B.F.R., CLEMENTE, C.C. Etnografia na Tríplice Fronteira: primeiras aproximações. *Revista Horizonte Científico*. Universidade Federal de Uberlândia. Vol. 5, N. 2. Dezembro de 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/12206/7976> Acesso em: 10/08/2017.

OLIVEIRA, Nara. *Foz do Iguaçu Intercultural – Cotidiano e Narrativas da Alteridade*. Foz do Iguaçu-PR: Epígrafe, 2012.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez de. Cultura, diversidade cultural e desenvolvimento. In: GUIMARÃES, Paulo Ferraz et al. (Orgs.). *Um olhar territorial para o desenvolvimento: Nordeste*. Rio de Janeiro: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, 2014. p. 362-387

PARO, Denise. *Foz do Iguaçu – Do Descaminho aos Novos Caminhos*. Foz do Iguaçu-PR: Epígrafe, 2016.

PESAVENTO, S.J. Fronteiras culturais em um mundo planetário – paradoxos da(s) identidade(s) sul-latino-americana(s). *Revista del CESLA*, n.8. p.9-19, 2006. Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243321208002> Acesso em 30/04/2018.

PYYKKÖNEN, M. UNESCO and cultural diversity: democratisation, commodification or governmentalisation of culture? *International Journal of Cultural Policy*, 2012.

UNESCO. *World Report – investing in cultural diversity and intercultural dialogue*. 2009. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001852/185202e.pdf> Acesso em 30/04/2018.

UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-americana. Disponível em: <https://www.unila.edu.br/>

XAVIER, I. Brazilian Cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character. In: NAGIB, L. *New Brazilian Cinema*. London: GBR: I.B. TAURIS, 2003.