



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PEDRO TAYLLISON MACHADO SIRINO

**CONTABILIDADE E CINEMA: CONTROLE ORÇAMENTÁRIO NA REALIZAÇÃO DO  
FILME *ESTÔMAGO*, COPRODUÇÃO BRASIL E ITÁLIA**

CURITIBA

2019

PEDRO TAYLLISON MACHADO SIRINO

**CONTABILIDADE E CINEMA: CONTROLE ORÇAMENTÁRIO NA REALIZAÇÃO DO  
FILME *ESTÔMAGO*, COPRODUÇÃO BRASIL / ITÁLIA**

Monografia apresentada ao Departamento de Ciências Contábeis, do Setor de Ciências Sociais Aplicadas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito para obtenção do título de Especialista em Contabilidade e Finanças.

Orientador: Prof. Dr. Blênio Cezar Severo Peixe

CURITIBA

2019

## RESUMO

As entidades públicas ou privadas, com ou sem fins lucrativos, necessitam em suas organizações da aplicabilidade dos conhecimentos contábeis. Neste estudo demonstra-se a relevância desses conhecimentos, em especial, sobre Controle Orçamentário, por parte do Produtor Executivo de obras audiovisuais, aprovadas para obtenção de recursos públicos junto à Agência Nacional do Cinema – ANCINE. Em termos metodológicos, esta pesquisa insere-se no contexto do Estudo de Caso, para tanto, utiliza-se dos procedimentos de análise documental e bibliográfica, assim como de realização de entrevista sobre a elaboração do orçamento e o processo de coprodução Brasil e Itália do filme *Estômago* (2007), dirigido por Marcos Jorge, com Produção Executiva de Claudia da Natividade, da Zencrane Filmes. Filme realizado com recursos geridos pela ANCINE. Como resultado, o presente estudo articula saberes sobre Contabilidade e Cinema, proporcionando aos Contadores e aos Produtores Executivos do filme, uma visão sobre as questões inerentes à contabilidade, presentes nas diretrizes da ANCINE, dentre elas, as Instruções Normativas 124/2015 e 125/2015, que orienta sobre os procedimentos de apresentação, aprovação, acompanhamento e prestação de contas.

**Palavras-chave:** Controle Orçamentário. Lei de Incentivo à Cultura. Produção Executiva de Cinema. Filme *Estômago*.

## ABSTRACT

Public or private entities, with or without profit, require in their organizations the applicability of accounting knowledge. This study demonstrates the relevance of accounting knowledge, in particular, on Budgetary Control, by the executive producer of audiovisual works, approved to obtain public resources from the agency National Cinema – ANCINE. In methodological terms, this research is inserted in the context of the case study, for this purpose, it uses the procedures of documental and bibliographic analysis, and conducting an interview on the elaboration of the budget and the process of co-production Brazil/Italy of Stomach film (2007), directed by Marcos Jorge, with executive production of Claudia da Natividade, from Zencrane Filmes, film performed with resources managed by ANCINE. As a result, the present work articulates knowledge about accounting and Cinema, providing the accountants and executive producers of film, a view on the issues inherent to the accounting present in the ANCINE guidelines, among them, the Normative instructions 124/2015 and 125/2015, which regulate the procedures for presentation, approval, monitoring, and accountability of audiovisual.

**Key words:** Budget Control. Culture Promotion Laws. Executive Production. *Estômago*

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: ORÇAMENTO DO FILME <i>ESTÔMAGO</i> .....	35
--	----

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>6</b>
1.1 CONTEXTO E PROBLEMA .....	6
1.2 OBJETIVOS .....	8
1.2.1 Objetivo Geral .....	8
1.2.2 Objetivos Específicos .....	8
1.3 JUSTIFICATIVA .....	9
<b>2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>11</b>
2.1 LEIS DE INCENTIVO À CULTURA PARA A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL .....	17
2.2 ORÇAMENTO E PRODUÇÃO DE CINEMA .....	19
2.2.1 Orçamento .....	25
2.2.2 Produção de Cinema .....	24
<b>3 METODOLOGIA DA PESQUISA.....</b>	<b>25</b>
3.1 TIPOLOGIA DA PESQUISA QUANTO AOS OBJETIVOS.....	25
3.2 TIPOLOGIA DA PESQUISA QUANTO AOS PROCEDIMENTOS.....	27
3.2.1 Pesquisa Bibliográfica .....	27
3.2.2 Pesquisa Documental .....	28
3.2.3 Estudo de Caso .....	28
3.3 TIPOLOGIA DA PESQUISA QUANTO A ABORDAGEM DO PROBLEMA .....	30
<b>4 ESTUDO DE CASO: FILME <i>ESTÔMAGO</i>.....</b>	<b>31</b>
4.1 ORÇAMENTO DO FILME <i>ESTÔMAGO</i> .....	32
4.2 COPRODUÇÃO BRASIL/ITÁLIA PARA O FILME <i>ESTÔMAGO</i> .....	37
4.2.1 Ideia de realizar uma coprodução entre Brasil e Itália.....	37
4.2.2 Aspectos legais que ampararam a coprodução .....	37
4.2.3 <i>Estômago</i> contribuiu para a criação da Instrução Normativa – IN 106 ANCINE .....	38
4.2.4 Procedimentos viabilizados para a concretização da coprodução .....	38
4.2.5 Ações planejadas e executadas .....	38
4.2.6 Desenho de Produção do filme <i>Estômago</i> .....	39
4.2.7 Riscos para a coprodução deste filme .....	39
4.2.8 Problemas encontrados para a coprodução do <i>Estômago</i> .....	39
4.2.9 Os aspectos positivos da coprodução do filme <i>Estômago</i> .....	40
4.3 PRINCIPAIS REFLEXÕES SOBRE O FILME <i>ESTÔMAGO</i> .....	40
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>41</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>43</b>

<b>ANEXOS .....</b>	<b>44</b>
ANEXO A: Carta da Zencrane Filmes .....	45
ANEXO B: Contrato de coprodução Brasil e Itália para a realização do filme <i>Estômago</i> .....	46
ANEXO C: Relatório do acordo de coprodução do filme <i>Estômago</i> .....	59

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 CONTEXTO E PROBLEMA

A Contabilidade está presente em todas as entidades, sejam elas privadas, públicas, com ou sem fins lucrativos. No caso da produção, distribuição e exibição do audiovisual brasileiro, para todos os segmentos de mercado (salas de cinema ou redes de televisão), faz-se fundamental que o profissional que atua na produção executiva de determinado projeto audiovisual tenha conhecimentos de instrumentos contábeis, pois, precisa atuar na elaboração de todas as etapas do projeto, de modo articulado com a elaboração e execução do orçamento, o qual é perpassado por aspectos relativos ao Controle Orçamentário.

Considerando que mais de 90% da produção audiovisual brasileira é subsidiada pelo Estado, torna-se relevante o conhecimento de instrumentos contábeis inerentes aos mecanismos de fomento, viabilizados por meio de Leis de Incentivo à Cultura, geridos pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE, já que no momento da aprovação do projeto de determinada obra audiovisual nestas leis, os produtores são responsáveis pelo preenchimento de formulários, conforme modelos disponibilizados no site da ANCINE.

Cada vez mais, torna-se necessário, saberes sobre os instrumentos contábeis por parte do profissional que atua como Produtor Executivo de cinema, já que as atribuições deste profissional, no contexto da Contabilidade, podem ser comparadas às do *Controller*, uma vez que no cinema, o Produtor Executivo é quem administra o filme, elabora o projeto de venda, o orçamento e o cronograma de gastos, bem como planeja a distribuição e exibição de determinada produção audiovisual. Tendo a incumbência de fazer esta produção caber dentro do orçamento aprovado em determinado mecanismo de fomento de incentivo à cultura. E, ainda, este profissional atua na prestação de contas – *accountability* –, que no caso de projetos audiovisuais aprovados pela ANCINE, precisam seguir as diretrizes da Instrução Normativa 124, conhecida como IN 124.

No livro *Controle Gerencial: uma abordagem da contabilidade gerencial no contexto econômico, comportamental e sociológico* (2009, p. 156), de Frezatti, Rocha, Nascimento & Junqueira, salienta-se a relevância da Avaliação de desempenho no contexto do controle gerencial:

À medida que o *accountability* seja praticado a organização pode desenvolver a avaliação dos resultados e realimentar o processo, informando, orientando, premiando, ajustando as áreas e as pessoas. Trata-se de uma atividade sobre a qual a controladoria tem influência no sentido de proporcionar apoio no que se refere ao sistema de informações, orientação e mesmo integração. (FREZATTI, *et. al.* 2009, p. 156).

Neste sentido, no momento de aprovação de determinado projeto de filme de longa-metragem junto à ANCINE, o Produtor Executivo precisa preencher os formulários (conforme modelos disponibilizados no site da ANCINE) e seguir as diretrizes da Instrução Normativa 125, de modo que este profissional necessita de conhecimentos sobre Controle Orçamentário. Para a aprovação de determinado projeto de obra audiovisual, leva-se em conta a análise por parte da Superintendência de Fomento da ANCINE, dos dados preenchidos nos formulários disponibilizados pela IN 125, dentre eles, as etapas (desenvolvimento, pré-produção, produção/filmagem, pós-produção/finalização e comercialização) e atividades inerentes à produção audiovisual pretendida, bem como do orçamento, o qual engloba itens relacionados às receitas e despesas previstas para a realização da obra.

Ademais, uma vez concluído o filme, além da entrega da obra audiovisual e do relatório de sua difusão, o produtor também precisa preencher os formulários de prestação de contas (conforme modelos disponibilizados no site da ANCINE), os quais exigem por parte do Produtor Executivo da obra audiovisual, os lançamentos contábeis (receitas e despesas) previstos e executados, para cada etapa, de modo que estes lançamentos contábeis estejam em consonância com o orçamento aprovado pela ANCINE para a realização da obra.

Neste sentido, o presente trabalho, ao articular saberes sobre Contabilidade e Cinema, proporciona uma visão sobre mecanismos públicos para o fomento da realização de obras audiovisuais de longa-metragem, afim de demonstrar a importância da contabilidade nesse processo, tendo em vista que os Contadores, ao



terem conhecimentos sobre aspectos contábeis inerentes às Instruções Normativas (IN 124 e IN 125) da ANCINE, podem orientar o Produtor Executivo de cinema, na correta elaboração das etapas de uma produção, no controle do orçamento e na elaboração de contratos para prestação de contas (*accountability*) da produção audiovisual.

Qual a relevância de conhecimentos contábeis, em especial, sobre Controle Orçamentário, por parte do Produtor Executivo de obras audiovisuais, aprovadas para obtenção de recursos públicos junto à Agência Nacional do Cinema – ANCINE?

## 1.2 OBJETIVOS

### 1.2.1 Objetivo Geral:

Demonstrar a relevância de conhecimentos contábeis, em especial, sobre Controle Orçamentário, por parte do Produtor Executivo de obras audiovisuais, aprovadas para obtenção de recursos públicos junto à Agência Nacional do Cinema – ANCINE.

### 1.2.2 Objetivos Específicos:

- (a)** Verificar Leis de Incentivo à Cultura voltadas à produção audiovisual de longa-metragem;
- (b)** Levantar os conceitos sobre Controle Orçamentário articulados às atribuições da Produção Executiva de cinema;
- (c)** Identificar os procedimentos metodológicos vinculados à modalidade Estudo de Caso;
- (d)** Apresentar os resultados sobre Controle Orçamentário e por parte do Produtor Executivo de obras audiovisuais, aprovadas para obtenção de recursos públicos junto à Agência Nacional do Cinema – ANCINE.

### 1.3 JUSTIFICATIVA

No contexto das políticas voltadas para a produção e distribuição do audiovisual brasileiro, este trabalho torna-se relevante por apontar como os produtores audiovisuais planejam todo o processo produtivo de um filme, com base nas leis de incentivo ao cinema e a cultura, inclusive, por meio do fomento de coprodução internacional, como é o caso do longa-metragem *Estômago* (2007).

Do ponto de vista legal, esta pesquisa contextualiza sobre a viabilização da produção audiovisual brasileira, por meio de Leis de Incentivo à Cultura, tendo como fonte, tanto estudos de diretrizes publicadas no site da ANCINE, quanto do texto o Impacto da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual no processo de retomada do cinema brasileiro (2013), de Marcelo Ikeda.

Do ponto de vista teórico, justifica-se a relevância desta pesquisa pela articulação de saberes sobre Contabilidade e Cinema, de modo a proporcionar para Produtores de obras audiovisuais, uma visão sobre aspectos contábeis inerentes a determinadas instruções normativas intrínsecas aos mecanismos públicos, para o fomento da realização de tais obras. Para tanto, no contexto de Contabilidade e Cinema, são abordadas teorias sobre Controle Orçamentário, bem como suas respectivas possibilidades de aplicação à produção audiovisual.

No campo de estudo da contabilidade são utilizados como referencial teórico os livros: *Controle Gerencial: uma abordagem da contabilidade gerencial no contexto econômico, comportamental e sociológico* (2009), de Frezatti, Rocha, Nascimento & Junqueira; e *Sistema de Controle Gerencial* (2006), de Anthony & Govindarajan.

No campo do cinema, são utilizados: o capítulo “*Reflexões sobre a produção no cinema brasileiro*”, de Claudia da Natividade (produtora do filme *Estômago*), presente no livro *Cinema Brasileiro e Educação* (2018); o livro *O Cinema e a Produção* (2007), de Chris Rodrigues; e o livro *O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil* (2003), de Daniel Filho.

Do ponto de vista prático, a análise de documentos relativos aos aspectos do orçamento e da viabilização da coprodução Brasil / Itália para a realização do filme *Estômago*, bem como da entrevista com a Produtora Executiva deste longa-metragem,

Claudia da Natividade, apontam para a relevância de conhecimentos de contabilidade, em especial sobre controle orçamentário, por parte dos produtores audiovisuais. Em se tratando de recursos públicos, estes produtores precisam dominar tais conhecimentos, os quais são essenciais para a elaboração, aprovação, execução e prestação de contas de obras audiovisuais viabilizadas por meio de mecanismos de fomento, geridos pela ANCINE.

Do ponto de vista profissional, o presente trabalho, articula saberes sobre Contabilidade e Cinema, proporciona, aos Produtores Executivos de filmes, uma visão sobre as questões inerentes à Contabilidade presentes nas diretrizes da ANCINE, dentre elas, as Instruções Normativas 124/2015 e 125/2015, que normatizam sobre os procedimentos de apresentação, aprovação, acompanhamento e prestação de contas de projetos audiovisuais.

Dessa forma, se torna relevante tanto ao Contador ter conhecimentos sobre os aspectos contábeis intrínsecos à legislação de cinema, em especial da IN 124 e da IN 125, quanto ao Produtor Executivo de Cinema, ter noções sobre Contabilidade essenciais para o entendimento e cumprimento de tais normativas, na realização de projetos audiovisuais, no tocante a elaboração das etapas de produção de um filme (pré-produção, produção, pós-produção e comercialização), são perpassados por conceitos contábeis relativos ao Controle Orçamentário.

Do ponto de vista pessoal, a realização deste estudo contribui com a ampliação dos meus conhecimentos na área da Contabilidade e do Cinema. Em conversa com produtores de cinema, se percebe o quão relevante são conhecimentos sobre aspectos contábeis por parte da produção executiva da produção audiovisual brasileira.

Assim, acredita-se que este estudo poderá trazer uma contribuição sobre aspectos contábeis inerentes às Instruções Normativas da ANCINE, que poderão orientar Produtores Executivos de cinema, na correta elaboração das etapas de uma produção, no controle do orçamento, na elaboração de contratos e na prestação de contas da produção audiovisual.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção promove-se uma breve contextualização sobre a legislação de cinema voltada à produção audiovisual da categoria de longa-metragem, de modo a apresentar duas modalidades de fomento: Fomento Direto, majoritariamente, via recursos oriundos do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA; e Fomento Indireto, recursos oriundos de captação junto à empresas públicas e privadas, que podem ser deduzidos, integralmente, do Imposto de Renda a pagar, para patrocínio a determinada obra audiovisual aprovada por meio da Lei 8.685/1993 – Lei do Audiovisual. E, ainda, no contexto Contabilidade e Cinema, apresenta-se conceitos sobre Controle Orçamentário articulados aos conceitos sobre as atribuições da Produção Executiva de obras audiovisuais.

### 2.1 LEIS DE INCENTIVO À CULTURA PARA A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

A cultura é uma questão de interesse público e, portanto, requer políticas e investimentos de Estado, como a saúde, a educação, o transporte e a segurança. De acordo com Reis (2009), os governos têm a responsabilidade de estabelecer objetivos, elaborar estratégias e investir no desenvolvimento cultural, o que significa interagir com inúmeros agentes não-governamentais, instituições, grupos, criadores, pesquisadores e promotores culturais independentes.

No contexto das Leis de Incentivo à Cultura tem-se o Fomento Direto – aquele que os projetos são contemplados em determinados editais de fomento e os recursos depositados diretamente na conta do projeto, caso dos editais do FSA – Fundo Setorial do Audiovisual, e o Fomento Indireto, aquele que os projetos aprovados na Lei 8.313/91 – Lei Rouanet, e Lei 8.685/93 – Lei do Audiovisual, os proponentes precisam captar recursos junto as iniciativas públicas e privadas e os valores patrocinados podem ser deduzidos integralmente do IR a pagar do patrocinador – Desistência Fiscal (o governo desiste de receber percentual do IR em benefício ao patrocínio a determinado projeto aprovado pelos órgãos competentes).

Neste sentido, a Agência Nacional do Cinema – ANCINE – atua no fomento e na regulação do mercado audiovisual brasileiro. Na área do fomento direto (recursos diretos destinados a projetos por meio de editais de fomento), destaca-se o FSA – Fundo Setorial do Audiovisual, com a criação de linhas de investimento que abarcam a realização e comercialização tanto de filmes que têm como primeira janela de exibição as salas de cinema, por meio das linhas do PRODECINE, como também telefilmes e seriados para as TVs, por meio das linhas do PRODAV.

O Fundo Setorial do Audiovisual – FSA – foi criado por meio da Lei 11.437, de 28 de dezembro de 2006 e regulado pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. A criação deste fundo representa um marco na política de fomento ao setor do audiovisual no Brasil, pois aumentou a abrangência da atuação do Estado de forma direta, em nível federal, abrangendo o tripé: produção, distribuição e exibição do audiovisual brasileiro.

No texto “O Impacto da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual no processo de “retomada” do cinema brasileiro” (2013), Marcelo Ikeda traz dados importantes acerca das Leis de Incentivo à Cultura, que esclarecem sobre os mecanismos de fomento Direto e Indireto, conforme a seguir:

**a) Fomento Direto**

Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)

Editais MinC/SAv

**b) Fomento Indireto: Leis de Incentivo Fiscal**

Lei Rouanet (Lei 8.313/91) – Art. 18 e Art. 25

Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93) – Art. 1º e Art. 3º

MP 2228-1/01 – Art. 39, X, e FUNCINES

Lei 11.437/06 – Art. 1-A e Art. 3-A da Lei do Audiovisual

Os recursos para o FSA provêm de diversas fontes, dentre elas da arrecadação da CONDECINE e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (FISTEL), sendo que as operadoras de celular destinam a este fundo, anualmente, um valor por cada

celular em operação. Quanto à CONDECINE – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – trata-se de um tributo brasileiro do tipo Contribuição de Intervenção no Domínio Econômico, instituído pela Medida Provisória 2.228-1, em 6 de setembro de 2001 e cobrado efetivamente desde 2002.

A partir destes mecanismos de fomentos, são realizadas cerca de 90% das produções audiovisuais brasileiras exibidas em salas de cinema e em redes de televisão.

Conforme Ikeda (2013), no contexto da produção do filme de longa-metragem, continuam importantes fontes para o fomento os artigos 1º, 1ºA, 3º e 3ºA, da Lei 8.685-93 – conhecida como Lei do Audiovisual, por meio de fomento indireto, também conhecido como Mecenato. Pois, após a aprovação de projetos nestes artigos o proponente está autorizado a fazer captação de recursos junto à pessoas jurídicas e pessoas físicas, de determinado percentual (jurídicas de 3% e físicas de 6% do valor devido no Imposto de renda), deduzido, integralmente, do imposto de renda a pagar e destinado aos projetos a serem patrocinados.

A Lei do Audiovisual – Artigo 1ºA trata-se de um mecanismo que substituiu o dispositivo da Lei Rouanet – Lei nº 8.313/91 – para o patrocínio a filmes de longa-metragem de ficção, regulamentado de forma a permitir o incentivo a outros segmentos da indústria audiovisual, como a distribuição, a exibição, a preservação e a infraestrutura de serviços. Salienta-se que, na área do audiovisual, atualmente a Lei Rouanet ainda fomenta, por meio de seu artigo 18, a realização de curtas e médias metragens, bem como festivais e mostras de cinema, sendo que a produção e difusão de longa-metragem passaram a ser normatizada pela Lei do Audiovisual e pelo FSA, geridos pela ANCINE.

O Artigo 3º da Lei do Audiovisual foi criado para propiciar a associação entre produtoras brasileiras independentes e distribuidoras estrangeiras que atuam no país. Permite que essas empresas apliquem em filmes brasileiros de produção independente, 70% do Imposto de Renda incidente sobre as remessas ao exterior, decorrentes da exploração comercial de produtos no Brasil. Por exemplo, a Disney pode destinar parte de seus lucros com a distribuição de filmes, como “Os vingadores”,

para a realização de determinado audiovisual brasileiro, com isso, terá vantagens fiscais, conforme a seguir especificado:

#### Benefícios do Artigo 3º:

- a) Contribuição que vem da atividade econômica (circuito exibidor de cinema) e volta para atividade econômica;
- b) Garantia implícita de distribuição (pois se a Disney investir na realização de um filme brasileiro, certamente promoverá a distribuição deste filme tanto no Brasil quanto no exterior);
- c) Empresas investidoras agregam valor ao investimento.

#### Desvantagens do Artigo 3º:

- a) Aumenta as desvantagens relativas para as distribuidoras nacionais;
- b) Reduz direitos dos produtores nacionais (porque a distribuidora será coprodutora da obra que investir, por outro lado, o produtor obtém os recursos necessários para produzir e ainda conta com a possibilidade de distribuição).

O Artigo 3ºA da Lei do Audiovisual, inserido na Lei do Audiovisual pela Lei 11.437/06, possibilita a associação entre empresas de TV aberta e por assinatura e produtoras brasileiras independentes, por meio do investimento de parte do Imposto de Renda (até 70%) incidente sobre a remessa para o exterior de recursos oriundos da comercialização de conteúdo estrangeiro no país (obras exibidas em redes de TV).

A Medida Provisória 2.228-1/2001 é a responsável pela criação do tripé institucional: Agência Nacional do Cinema (ANCINE); Conselho Superior do Cinema (CSC); Secretaria do Audiovisual (SAV)

A Medida Provisória 2.228-1/2001 também é a responsável pela criação do mecanismo de incentivo conhecido como Art. 39, o qual é análogo ao Art.3º, porém com programadoras estrangeiras de TV por Assinatura.

Pontos Positivos do Art. 39/MP 2.228-1/2001:

- a) Contribuição que vem da atividade e volta para atividade (exibições em rede de TV);
- b) Veiculação da produção independente nos canais estrangeiros de TV por assinatura;
- c) Veiculação em outros países da América Latina

Pontos Negativos do Art. 39/ MP 2.228-1/2001:

- a) Realização de projetos que muitas vezes não conseguem migrar para outros segmentos de mercado além das grades do canal;
- b) Reduz direitos dos produtores nacionais.

Ikeda (2013) esclarece que o FSA, trata-se de um fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil, sendo o FSA fomento direto e não lei de incentivo, tendo como critério da seleção dos projetos tanto a análise de mérito artístico quanto a capacidade gerencial das empresas proponentes. Então, o FSA é uma categoria específica do Fundo Nacional de Cultura – FNC, cujos recursos são basicamente oriundos do CONDECINE e parte do FISTEL. O FSA, quando de sua criação, teve como foco as seguintes linhas de ação:

- a) Linha de ação A – Produção Cinematográfica de Longa-Metragem;
- b) Linha de ação B – Produção Independente de Obras Audiovisuais para a Televisão;
- c) Linha de ação C – Aquisição de Direitos de Distribuição de Obras Cinematográficas de Longa-Metragem;
- d) Linha de ação D – Comercialização de Obras Cinematográficas Brasileiras de Longa-Metragem no Mercado de salas de cinema.

A partir da implantação do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA, gerido pela ANCINE, houve um crescimento da produção audiovisual nos segmentos de exibição



em salas de cinema e em rede de televisão por assinatura, neste caso específico, o fator que propiciou o crescimento do tripé: produção, distribuição e exibição, foi a promulgação da Lei 12.485/2011, conhecida com a Lei da TV Paga, que torna obrigatória a exibição semanal de três horas e meia de produção audiovisual brasileira.

Esta lei entrou em vigor em setembro de 2012 e com isso todos os canais precisam cumprir a cota de produção nacional independente. Ou seja, antes desta lei, as *majors* internacionais como a Warner, Sony, Discovery, dentre outras, que até então, podiam exibir conteúdos iguais para o mundo inteiro, passaram a ter que incluir, obrigatoriamente, um percentual de horas semanais com uma programação de obras audiovisuais brasileiras.

Este fator, certamente, gerou a necessidade do aumento de um grande número de filmes, telefilmes, seriados para cumprir esta legislação. Portanto, tanto a lei da TV paga quanto a cota de tela de filmes nacionais para as salas de cinema, são fundamentais para um dos propósitos que pautaram a criação da ANCINE: o desenvolvimento do setor audiovisual de forma autossustentável.

Embora, com o passar do tempo, pelo percentual em torno de 90% de filmes estrangeiros no circuito exibidor de salas de cinema, bem como a programação, ainda predominante de filmes estrangeiros em redes de TVs por assinatura, se evidencia que estas medidas da ANCINE, se por um lado, se constituem como ações frente à hegemonia da produção audiovisual internacional no mercado de exibição de cinema e TV brasileiros, por outro, demonstram que ainda há muito por fazer em relação a premissa do surgimento da ANCINE sob a perspectiva de uma indústria audiovisual brasileira autossustentável.

## 2.2 ORÇAMENTO E A PRODUÇÃO DE CINEMA

### 2.2.1 Orçamento

A Contabilidade está presente em todas as entidades, sejam elas privadas, públicas, com ou sem fins lucrativos. No caso da produção, distribuição e exibição do audiovisual brasileiro, para todos os segmentos de mercado (salas de cinema ou redes de televisão), faz-se fundamental que o profissional que atua na produção executiva de determinado projeto tenha conhecimentos de instrumentos contábeis, pois, precisa atuar no planejamento de todas as etapas do projeto, de modo articulado com a elaboração e execução do orçamento, o qual é perpassado por aspectos relativos ao Controle Orçamentário.

Em sentido prático e restrito, a Controladoria é a área da empresa que deve coordenar o processo de controle gerencial – desde o planejamento estratégico e operacional até o controle orçamentário. Pela definição deduz-se que pode dispor de Controladoria em todo e qualquer tipo de entidade, com ou sem fins lucrativos, seja ela privada, pública, mista ou do terceiro setor. Ela está presente tanto em indústrias de manufatura como no setor de serviços e em instituições financeiras, tanto em entidades desportivas quanto em sociedades religiosas, e assim por diante. (FREZATTI, *et. al.* 2009, p. 27).

A partir desta definição entende-se que todas as entidades, sejam elas públicas ou privadas, com ou sem fins lucrativos, demandam em suas organizações de conhecimentos sobre as diretrizes contábeis, pois, o sucesso ou o fracasso destas depende de como tais diretrizes são de fato aplicadas.

cabe ao *controller* preparar, juntamente com a alta administração (presidente e vice-presidente, por exemplo) o cronograma das atividades do planejamento. A partir daí, ele cuida para que todas as etapas ocorram dentro dos prazos estabelecidos, acompanhando e verificando se todas as áreas estão realizando as atividades previstas e oferecendo a elas o suporte necessário para a elaboração dos planos. (FREZATTI, *et. al.* 2009, p. 33).

Em se tratando de uma produção audiovisual viabilizada a partir de sua aprovação em mecanismos de fomento geridos pela ANCINE, o papel do *controller* torna-se fundamental, uma vez que todas as etapas da realização cinematográfica –

pré-produção, produção, pós-produção e comercialização – são perpassadas por atividades que estão estritamente relacionadas ao orçamento aprovado junto à ANCINE.

Neste aspecto, faz-se tão importante os conhecimentos sobre as normatizações da ANCINE para aprovação e execução de projetos conforme IN 124, quanto das definições no campo da Contabilidade relativos ao Controle Orçamentário.

Um orçamento é um plano gerencial com a hipótese implícita de que serão tomadas providências positivas pelo setor orçado – o executivo elabora o orçamento – para que a realidade corresponda ao plano aprovado. (ANTHONY; GOVINDARAJAN, 2006, p. 462).

Anthony & Govindarajan (2006) definem o orçamento como um plano gerencial, sendo assim, no caso de uma produção cinematográfica, cabe ao produtor executivo, portanto, apresentar saberes sobre aspectos inerentes à contabilidade – gerencial e financeira – pois ele é o responsável pelo planejamento e execução do orçamento aprovado junto às leis de incentivo à cultura, por exemplo.

Uma abordagem adequada do planejamento de negócios é aquela que considera o orçamento como a forma de controle do resultado futuro. Planejar sem controlar é uma falácia e desperdício de tempo e energia. Significa que energia foi despendida pelos executivos decidindo o futuro, sem que se possa saber se os objetivos estão sendo atingidos. O controle é fundamental para o entendimento do grau de desempenho atingido e quão próximo o resultado almejado se situou em relação ao planejado. (FREZATTI, *et. al.* 2009, p. 36).

A abordagem acima, relativa à articulação do plano de negócios, orçamento e ao controle, pode ser aplicada pelos produtores executivos de cinema na realização de obra audiovisual por meio de mecanismos de fomento, por se tratar de recursos públicos. Criando responsabilidade por parte dos proponentes de projetos audiovisuais a prestação de contas, nos moldes constantes das diretrizes e nos formulários criados pela ANCINE, cuja prestação de contas abarca tanto a realização da obra audiovisual como também de sua trajetória, previstas no momento da elaboração do projeto, assim como os relatórios de receitas e despesas.

Conhecimentos sobre controle orçamentário são essenciais para a produção audiovisual, já que esta atividade envolve demanda de ações que abarcam todos os elementos artísticos e todas as questões de adequação econômica, sendo que a correta condução dos processos – artísticos e econômicos – para a sua realização são a condição determinante do cumprimento do previsto por ocasião da aprovação de projetos para tal produção. Daí a relevância do Controle Orçamentário:

Controle orçamentário deve ser um instrumento que permita à organização entender quão próximos estão seus resultados em relação ao que planejou para dado período. Nessa abordagem, é importante definir e acompanhar o todo e as partes. (FREZATTI, *et. al.* 2009, p. 40).

Com base na citação acima, entende-se a relevância dos produtores executivos de cinema terem conhecimento sobre o controle orçamentário, para poderem gerenciar com eficácia os orçamentos aprovados junto aos mecanismos públicos voltados ao fomento da produção audiovisual. Para tanto se faz relevante o conceito sobre este tema abordado pelos autores Anthony & Govindarajan:

O orçamento é um instrumento importante para o planejamento e o controle das empresas a curto prazo. Geralmente, um orçamento operacional cobre um ano e inclui as receitas e as despesas previstas para esse ano. (ANTHONY; GOVINDARAJAN, 2006, p. 461).

Neste sentido, o Produtor Executivo de obras audiovisuais, necessariamente, precisa dominar os conhecimentos sobre orçamento, os quais são relevantes para a correta elaboração do orçamento, conforme diretrizes da ANCINE, especificadas por meio da Instrução Normativa 125/2015, como também, para o momento do preenchimento dos formulários de prestação de contas, que conforme Instrução Normativa 124/2015, é o momento de comprovar as despesas previstas e executadas para cada etapa da realização de determinada produção audiovisual, em conformidade com o orçamento aprovado junto à ANCINE.

Como ponto de partida, o orçamento deveria estar subordinado e decorrer do planejamento estratégico estabelecido pela entidade. Uma vez inserido o orçamento no âmbito do planejamento é importante entendê-lo como processo, ou seja, compreender o papel que os gestores desejam atribuir a ele e qual a extensão do processo. (FREZATTI, *et. al.* 2009, p. 59).

Conforme publicação do site da ANCINE (<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-124-de-22-de-dezembro-de-2015>), a Instrução Normativa nº 124, de 22 de dezembro de 2015: “Dispõe sobre os procedimentos para a apresentação e análise das prestações de contas de recursos públicos aplicados em projetos audiovisuais de competência da ANCINE executados por meio de ações de fomento direto e indireto, revoga a Instrução Normativa nº. 110/12 e dá outras providências. Ao final desta instrução normativa, estão disponibilizados os formulários, a seguir relacionados, os quais as produtoras precisam apresentar no momento da prestação de contas de seus projetos audiovisuais: (a) Relatório de Cumprimento do Objeto; (b) Ficha Técnica Resumida; (c) Demonstrativo do Extrato de Conta Corrente; (d) Demonstrativo Orçamentário e Contábil; (e) Relação de Pagamentos.

Uma vez concluído o filme, além da entrega da obra audiovisual e do relatório de sua difusão, o produtor também precisa preencher os formulários de prestação de contas de acordo com a IN 124 (conforme modelos disponibilizados no site da ANCINE). Para tanto, faz-se necessário por parte do produtor audiovisual, conhecimentos contábeis sobre orçamento:

Covaleski et al., (2003) mencionam que o orçamento pode ser usado por vários propósitos, incluindo planejamento, coordenação e organização de atividades, alocação de recursos, motivação de funcionários, e expressando a conformidade com as normas sociais. Hansen e Van der Stede (2004) especificam que o orçamento pode cumprir com as seguintes funções na empresa: plano operacional, avaliação de desempenho (corroborados por HOPWOOD, 1972), comunicação de objetivos e formação de estratégias. (FREZATTI, *et. al.* 2009, p. 59).

Diante do exposto, os produtores executivos de cinema, tendo noções contábeis, estarão mais preparados para atuar de acordo com as diretrizes da Agência Nacional do Cinema – ANCINE, tanto na elaboração do orçamento de determinada obra audiovisual (conforme IN 125/2015), quanto para o controle deste orçamento no momento da realização (execução do orçamento) e consequente prestação de contas

desta obra (conforme IN 124/2015). Para tanto, faz-se relevante a seguinte definição sobre Controle Orçamentário:

O controle orçamentário se materializa na organização a partir do momento em que algum tipo de relatório:

- Indica o previsto x realizado nas várias áreas, atividades, unidades, etc.
  - Proporciona informações e condições para que os gestores da estrutura organizacional da entidade possam entender os resultados obtidos, conhecer as variações favoráveis e desfavoráveis dos eventos em comparação com o que foi previsto.
  - Proporciona condições de questionamento das variações em termos de causa e efeito.
  - Permite reprogramar o planejamento remanescente da entidade.
  - Permite, caso a organização queira, recompensar o desempenho no nível das áreas internas e do indivíduo.
- (FREZATTI, *et. al.* 2009, p. 61).

No contexto das políticas públicas voltadas para a realização do audiovisual brasileiro, tornam-se relevantes conhecimentos sobre o processo produtivo de um filme, em especial, com base nas Leis de Incentivo à Cultura. Assim, a elaboração de orçamento para a realização de obras audiovisuais é perpassada pelas quatro finalidades a seguir mencionadas:

A elaboração de um orçamento operacional tem quatro finalidades principais: (1) dar forma pormenorizada ao plano estratégico; (2) auxiliar a coordenação das várias atividades da organização; (3) definir as responsabilidades dos executivos, autorizar os limites de gastos que eles podem fazer e informa-los do desempenho que deles se espera; e (4) obter o reconhecimento de que o orçamento é o instrumento de avaliação do real desempenho dos executivos. (ANTHONY; GOVINDARAJAN, 2006, p. 463).

A abordagem acima de Anthony & Govindarajan (2006), sobre as quatro finalidades principais para a elaboração de um orçamento operacional, torna-se essencial, para as atividades realizadas por parte do Produtor Executivo de obras audiovisuais, pois, permite-lhe a eficácia dos lançamentos contábeis (receitas e despesas) previstos e executados, para cada etapa e atividade planejadas, de modo que estes lançamentos contábeis precisam estar em consonância com o orçamento aprovado pela ANCINE para a realização desta obra.

## 2.2.2 Produção de Cinema

Neste sentido, a produtora de cinema Claudia da Natividade, no capítulo *Reflexões sobre a produção no cinema brasileiro*, presente no livro *Cinema Brasileiro e Educação* (2018), esclarece o papel do produtor de cinema:

No cinema brasileiro, o produtor organiza o *packaging* artístico do projeto (argumento e ou roteiro, talentos, diretor, desenho de produção e de financiamento) e encontra os recursos no mercado através de investimentos diretos vindos dos mecanismos de renúncia fiscal, fundos de financiamento setorial, marketing cultural ou merchandising. Normalmente, é o dono da empresa produtora é quem acompanha os projetos do início do desenvolvimento até o fechamento dos resultados de distribuição. (NATIVIDADE, 2018, p. 41).

Assim, torna-se fundamental o conhecimento de instrumentos contábeis por parte do responsável pelas atividades relativas à produção executiva: setor que administra o filme, elabora projeto de venda, o orçamento e o cronograma de gastos, prevendo estratégias de distribuição e exibição e que tem a responsabilidade de fazer o filme não extrapolar o orçamento previamente aprovado, para a realização de todas as etapas: pré-produção, produção, pós-produção/finalização e comercialização.

Chris Rodrigues, no livro *O Cinema e a Produção* (2007), postula que as atividades relacionadas à produção executiva dos projetos audiovisuais são fundamentais para o planejamento e execução destes, para tanto, compete às produtoras:

- a) A elaboração da estratégia de financiamento e distribuição da obra;
- b) A escolha de um roteiro e no caso de adaptação, a aquisição de direitos de obra preexistente;
- c) A definição do elenco e das equipes de direção, produção, arte, fotografia e finalização de imagem e som;
- d) A viabilização de locações e a consequente permissão de filmagem;
- e) A elaboração da documentação jurídica e contábil;
- f) A elaboração de estratégias com vistas ao acompanhamento e à supervisão do trabalho de todos os setores envolvidos para a realização da obra;
- g) Os relatórios e a entrega do produto audiovisual finalizado.

O principal responsável pelo êxito de todas as atividades envolvidas em uma produção audiovisual é o Produtor Executivo, que conforme Rodrigues (2007):

- a) É o profissional que investe recursos financeiros para a realização de determinado filme;
- b) Compra os direitos autorais de uma obra literária e investe nos trabalhos de um roteirista;
- c) No Brasil – os filmes são realizados em sua maioria, via leis de incentivo – o Produtor Executivo é o proprietário de uma empresa produtora que produz e/ou participa como co-produtor de um filme;
- d) Contrata a equipe;
- e) É o responsável pela administração de todas as etapas de produção – do planejamento à distribuição;
- f) Elabora e supervisiona o orçamento;
- g) Controla o cronograma de filmagem.

Nota-se que as atividades da produção executiva de obras audiovisuais estão diretamente relacionadas às noções de contabilidade, de modo que os responsáveis por estas atividades precisam ter clareza de que o processo, conceitualmente, estabelece o padrão em relação ao qual as ocorrências devem ser comparadas, sejam elas eminentemente quantitativas ou mesmo qualitativas. (FREZATTI, *et. al.* 2009, p. 54). Conforme abordagem acima de Frezatti *et. al.* (2009), o Produtor Executivo em Cinema é o profissional responsável pela supervisão de todos os detalhes técnicos e administrativos da produção de uma obra audiovisual. Ainda sobre este profissional, Daniel Filho, no livro *O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil* (2003), pontua que:

- a) O Produtor Executivo, junto com o Assistente de Direção, é o braço direito do Diretor;
- b) Em relação ao orçamento o Produtor Executivo é um elo entre o Produtor e o Diretor;
- c) O Produtor Executivo viabiliza as condições para realização de cenas que fogem do orçamento, antecipa e soluciona dificuldades. Estuda o roteiro – detalhadamente – e elabora o Plano de Produção de acordo com o orçado e o desejado pelo roteiro/direção.

Diante disso, constata-se que o trabalho de Produção Executiva é uma área propícia a atritos, sendo que o Produtor Executivo precisa ter diplomacia, ser criativo



num diálogo constante com a essência artística do produto que se pretende realizar e o orçamento que se tem para realizá-lo.

Uma estrutura organizacional balanceada deve conter elementos de conflito, já que uma gestão e controle devem estar separados para que possam contribuir positivamente para o desempenho. Isso não significa que o controle dos atos planejados seja efetuado por alguém que não o executivo de linha responsável pela área. (FREZATTI, *et. al.* 2009, p. 53).

Com base no argumento por Frezatti, *et. al.* (2009) sobre o controle das ações executadas, cabe ao produtor executivo a capacidade organizacional, de gerenciamento e de resolução de problemas e, principalmente, a habilidade para a gestão de pessoas, de modo a prever e resolver problemas e imprevistos.

Assim, é possível afirmar que o produtor audiovisual, para além de sua capacidade artística, precisa ter conhecimentos administrativos, jurídicos e contábeis que ancorem suas ações na gestão de todas as etapas de produção de uma obra audiovisual, desde o roteiro até o encontro desta obra com o seu público, com sua responsabilidade sobre a obra da concepção da ideia até a sua distribuição e exibição.

### 3 METODOLOGIA DA PESQUISA

Em termos metodológicos, esta pesquisa insere-se no contexto do Estudo de Caso, para tanto, utiliza-se dos procedimentos de análise documental, bibliográfica e realização de entrevista.

#### 3.1 TIPOLOGIA DA PESQUISA QUANTO AOS OBJETIVOS

A presente pesquisa, com relação a tipologia da pesquisa quanto aos objetivos, se caracteriza como exploratória, que segundo Gil (2012):

As pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e idéias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. De todos os tipos de pesquisa, estas são as que apresentam maior rigidez no planejamento. Habitualmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso. Procedimentos de amostragem e técnicas quantitativas de coleta de dados não são costumeiramente aplicados nestas pesquisas. (GIL, 2012, p. 27).

Para este autor, a pesquisa exploratória envolve levantamento bibliográfico e documental, como também entrevistas com pessoas experientes no problema pesquisado. No tocante ao levantamento documental, nesta modalidade de pesquisa, se considera como fontes para análises, documentos de arquivos, relatórios de empresas, tabelas, etc.

A pesquisa exploratória possibilita uma maior familiaridade entre o pesquisador e o tema pesquisado, por ser pouco explorado. Conforme Cooper & Schindler (2012), tem-se a definição sobre pesquisa exploratória:

**exploração:** o processo de coletar informações para formular ou refinar questões gerenciais, de pesquisa, investigativas ou de mensuração; estudos fracamente estruturados que descobrem tarefas de futuras pesquisas, incluindo desenvolvimento de conceitos, estabelecimento de prioridades, desenvolvimento de definições operacionais e melhoria do projeto de pesquisa. (COOPER & SCHINDLER, 2012, p.714).

A partir da citação, na pesquisa exploratória, ocorre a coleta de informações para formular ou refinar questões de pesquisas. Nesse sentido, é importante que o pesquisador realize sondagens iniciais com o objetivo de construir hipóteses, assumindo, a modalidade de Estudo de Caso.

Conforme Marconi e Lakatos (2003), pesquisas exploratórias são investigações empíricas, cujo objetivo é a formulação de problema, o qual pode ocorrer por meio da utilização de vários procedimentos metodológicos, tais como: coleta de dados, entrevista, análise do conteúdo.

Obtém-se frequentemente descrições tanto quantitativas quanto qualitativas do objeto de estudo, e o investigador deve conceituar as inter-relações entre as propriedades do fenômeno, fato ou ambiente observado. Uma variedade de procedimentos de coleta de dados pode ser utilizada, como entrevista, observação participante, análise de conteúdo etc., para o estudo relativamente intensivo de um pequeno número de unidades, mas geralmente sem o emprego de técnicas probabilísticas de amostragem. Muitas vezes ocorre a manipulação de uma variável independente com a finalidade de descobrir seus efeitos potenciais. (MARCONI & LAKATOS, 2003, p. 188).

De acordo com Marconi e Lakatos (2003), a pesquisa exploratória caracteriza-se como flexível, já que possibilita a utilização de vários procedimentos de coleta de dados, abrangendo descrições tanto quantitativas como qualitativas do objeto em análise.

Diante do exposto, este estudo caracteriza-se como uma pesquisa exploratória, por pesquisar um tema ainda pouco explorado no campo da Contabilidade, ao demonstrar conhecimentos sobre os aspectos contábeis inerentes à legislação de cinema, que propicia a realização cinematográfica por meio de mecanismos de fomentos estabelecidos nas Instruções Normativas 124 e 125, geridas pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE. Assim como da necessidade do Produtor Executivo de Cinema ter conhecimentos sobre Contabilidade, em especial, sobre Controle Orçamentário, essencial para o entendimento e cumprimento da IN 124 e da IN 125 que se constituem como diretrizes para a elaboração, aprovação, execução e prestação de contas de projetos de obras audiovisuais.

## 3.2 TIPOLOGIA DA PESQUISA QUANTO AOS PROCEDIMENTOS

### 3.2.1 Pesquisa Bibliográfica

A presente pesquisa, no contexto Contabilidade e Cinema, objetiva estudos que abordam sobre a produção audiovisual e suas leis de incentivo, bem como os que abordam sobre o controle do orçamento. Portanto, no tocante a pesquisa bibliográfica, que segundo Demo (1985):

Outro procedimento é o domínio da bibliografia fundamental, através da qual tomamos conhecimento da produção existente; podemos aceitá-la, rejeitá-la e com ela dialogar criticamente. Sobretudo em ciências sociais a leitura bibliográfica é vital, porque, mais do que resultados já obtidos, temos discussões intermináveis, que só conseguimos acompanhar pela leitura assídua. O domínio dos autores pode ajudar muito a criatividade do cientista, porque através deles chega a saber o que dá certo, o que não deu certo, o que poderia dar certo, e assim por diante. (DEMO, 1985, p. 24).

A pesquisa bibliográfica se caracteriza pela investigação sobre determinada temática, utilizando-se de levantamento de livros, artigos, entre outros, que podem ser utilizados como fonte teórica, análises e comparações.

Para Markoni e Lakatos (2003), tem-se a seguinte definição de pesquisa bibliográfica:

A pesquisa bibliográfica, ou de fontes secundárias, abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, material cartográfico etc., até meios de comunicação orais: rádio, gravações em fita magnética e audiovisuais: filmes e televisão. Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto, inclusive conferências seguidas de debates que tenham sido transcritos por alguma forma, quer publicadas, quer gravadas. (MARCONI & LAKATOS, 2003, p. 183).

De acordo com Markoni & Lakatos (2003), a pesquisa bibliográfica abarca estudos de fontes secundárias de determinado tema, sendo possível o levantamento, fichamento, análises e comparações de variadas fontes destas produções bibliográficas, como livros, dissertações, teses, etc., como também de outros meios de

comunicação, a exemplo, de rádios, TV, filmes, etc. Já para Köche (2011), a pesquisa bibliográfica:

Na pesquisa bibliográfica o investigador irá levantar o conhecimento disponível na área, identificando as teorias produzidas, analisando-as e avaliando sua contribuição para auxiliar a compreender ou explicar o problema objeto da investigação. O objetivo da pesquisa bibliográfica, portanto, é o de conhecer e analisar as principais contribuições teóricas existentes sobre um determinado tema ou problema, tornando-se um instrumento indispensável para qualquer tipo de pesquisa. (KÖCHE, 2011, p.122).

Portanto, para Köche (2011), por meio da pesquisa bibliográfica, para se explicar determinado problema faz-se necessário levantar o conhecimento construído, tanto em livros quanto em obras congêneres, acerca do tema estudado, para com base nesse levantamento, promover os estudos, análises e comparações.

### 3.2.2 Pesquisa documental

De acordo com Marconi e Lakatos (2003), a pesquisa documental, é que se utiliza de fontes primárias.

A característica da pesquisa documental é que a fonte de coleta de dados está restrita a documentos, escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias. Estas podem ser feitas no momento em que o fato ou fenômeno ocorre, ou depois. (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 174).

Nesse sentido, faz-se o levantamento de documentos que serão utilizados para as análises de determinada pesquisa. Nesta modalidade, geralmente, ocorrem visitas de campo, com o objetivo de coletar documentos e examinar os arquivos relativos ao tema estudado.

### 3.2.3 Estudo de Caso

A presente pesquisa configura-se como Estudo de Caso por articular conceitos contábeis relativos ao Controle Orçamentário à Produção Executiva de determinado

longa-metragem, o filme *Estômago*, pois conforme Cooper & Schindler (2012) descrevem:

O estudo de caso, também chamado de história de caso, é uma metodologia de pesquisa poderosa que combina entrevistas individuais e (às vezes) em grupo com análise de registros e observação. Os pesquisadores extraem informações de folhetos, relatórios anuais, recibos de vendas e artigos de jornais e revistas, junto com observação direta (geralmente feita no ambiente “natural” do participante) e as combinam com dados da entrevista com os participantes. O objetivo é obter perspectivas múltiplas de uma única organização, situação, evento ou processo em um ponto no tempo ou por um período de tempo. A metodologia de estudo de caso – ou o relatório escrito de um projeto de pesquisa, normalmente chamado de análise de caso ou relato de caso – pode ser usada para entender processos específicos. Por exemplo, um estudo pode avaliar processos de desenvolvimento de um novo produto em busca de semelhanças, principalmente o uso de consultores externos, técnicas de ideação e simulação por computador. Outro estudo poderia examinar em detalhe a resposta do comprador a um estímulo, como uma vitrine. Os resultados da pesquisa podem ser usados para realizar experimentos com modificações do processo de desenvolvimento do novo produto ou com seleção de vitrines e processos de posicionamento para gerar transações de alto valor. O problema de pesquisa é geralmente um problema de como e por que, resultando em um estudo descritivo ou explanatório. (COOPER & SCHINDLER, 2012, p. 186).

Entendendo o Estudo de Caso, como uma metodologia de pesquisa, que traz como possibilidades de procedimentos tanto análise de documentos e bibliografia, quanto realização de entrevistas, neste estudo a coleta de dados foi realizada em duas etapas:

- a) A primeira etapa realizada por meio da coleta de documentos, via e-mail, junto à Zencrane Filmes, produtora responsável pela aprovação do projeto junto à ANCINE, a qual disponibilizou para esta pesquisa o orçamento aprovado, relatórios e contratos de coprodução internacional com a Itália;
- b) A segunda etapa concretizada por meio da realização de uma entrevista pessoal, no dia 25 de maio de 2019, no Cine Passeio, em Curitiba, com Claudia da Natividade, proprietária da Zencrane Filmes e Produtora Executiva do filme *Estômago*, como objetivo de obter informações sobre o orçamento e sobre o processo de coprodução do filme com a Itália.

### 3.3 TIPOLOGIA DA PESQUISA QUANTO À ABORDAGEM DO PROBLEMA

Com relação a tipologia da pesquisa quanto ao problema de pesquisa, o presente estudo caracteriza-se como qualitativo, pois segundo Cooper & Schindler (2012):

A pesquisa qualitativa inclui um 'conjunto de técnicas interpretativas que procuram descrever, decodificar, traduzir e, de outra forma, apreender o significado, e não a frequência, de certos fenômenos ocorrendo de forma mais ou menos natural no mundo social.' As técnicas qualitativas são usadas nos estágios de coleta e análise de dados de um projeto de pesquisa. No estágio de coleta de dados, o conjunto de técnicas inclui grupos de discussão, entrevistas individuais em profundidade (EIP), estudos de caso, etnografia, teoria fundamentada em dados, pesquisa-ação e observação. Durante a análise, o pesquisador qualitativo usa análise de conteúdo de material escrito ou gravado, obtido de expressões pessoais de participantes, observações comportamentais e esclarecimento dos observadores, bem como o estudo de artefatos e evidências do ambiente físico. (COOPER & SCHINDLER, 2012, p. 164).

Considerando o conceito acima, esta investigação caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa por ser um Estudo de Caso, já que se constitui de:

- a) análise bibliográfica no campo da Contabilidade e Cinema, de modo a articular conceitos contábeis e Controle Orçamentário às atribuições da Produção Executiva em cinema;
- b) análise documental do orçamento e do processo da viabilização de coprodução entre Brasil e Itália para a realização do filme *Estômago*;
- c) entrevista com a Produtora Executiva deste filme, Claudia Natividade, afim de elucidar aspectos sobre a concretização desta coprodução, a qual contribuiu, inclusive, para a criação da IN 106 da ANCINE, que trata das diretrizes para a coprodução audiovisual internacional.

#### 4. ESTUDO DE CASO - FILME *ESTÔMAGO*

O Estudo de Caso, nesta pesquisa, se constitui pelo estudo do filme *Estômago*, por meio da apresentação de documentos relativos ao orçamento e a viabilização da coprodução entre Brasil e Itália, cuja coprodução teve papel fundamental na elaboração de normativas por parte da ANCINE, que culminou na criação da Instrução Normativa 106, de 2012, que trata de diretrizes para a coprodução audiovisual internacional.

Além da coleta e demonstração destes documentos do orçamento e da coprodução do filme *Estômago*, apresenta-se uma entrevista com a Produtora Executiva deste longa-metragem, Claudia da Natividade, que desvela todos os passos desta coprodução, inclusive, cedendo para esta pesquisa, documentos essenciais para que esta coprodução fosse firmada, dentre eles: carta à ANCINE; contrato; e um minucioso relatório desta coprodução. Estes documentos integram esta pesquisa como Anexos (A, B e C).

Tais documentos e entrevista evidenciam a relevância e a necessidade de o Produtor Executivo em cinema ter conhecimentos sobre os aspectos Contábeis, dentre eles, do Controle Orçamentário.

##### Características do Filme *Estômago*

Título: “Estômago”

Nacionalidade do filme: Brasileira e Italiana

Ano de finalização: 2007

Distribuição no Brasil: 2008

Distribuição Internacional: 2008-2010

Diretor: Marcos Jorge

Empresas Produtoras: Zencrane Filmes (Brasil) e Indiana Production Company (Itália)

Vendas Internacionais: Elle Driver



#### 4.1 ORÇAMENTO DO FILME *ESTÔMAGO*

O Produtor Executivo é aquele que lê o roteiro e faz todas as pesquisas necessárias para saber quanto o filme custará e quanto poderá haver de recursos disponíveis. É, também, aquele que supervisiona todo processo de execução orçamentária, para garantir que o filme seja realizado dentro do orçamento aprovado, e para encontrar soluções para imprevistos que possam atrasar ou prejudicar seu andamento.

A seguir apresenta-se o orçamento do filme *Estômago*, cuja estrutura e elementos orçamentários e contábeis estão em conformidade com as normas e literatura contábil que abordam sobre aspectos de controle orçamentário.

Salienta-se que este orçamento foi cedido, para este estudo de caso, pela produtora Claudia da Natividade, de modo que os tópicos orçados estão em língua inglesa, pois, resulta de uma coprodução Brasil e Itália.

Assim, o item 1 – *Development of the Project*, refere-se aos itens orçados para a etapa de Desenvolvimento do Projeto, que abrangeu custos com criação do roteiro e pesquisas relativas ao roteiro como também as pesquisas de locações (*set de filmagens*).

O item 2 – *Pre-Production*, refere-se a etapa de Pré-Produção, e compreende orçamentos para: pagamento de cachês da equipe (Produtor Executivo, Diretor, Primeiro e Segundo assistente de direção, assistentes de produção, de arte, direção de fotografia e estagiários; pagamento de despesas de alimentação, hospedagens e transportes da equipe; e gastos para a produção.

O item 3 – *Production and Shooting* – refere-se à etapa de Produção, envolvendo previsão de despesas com captação de imagem e som. Neste item, constam a previsão das despesas com cachê da equipe e do elenco, com alimentação, hospedagens e transporte, com cenários e cenografias, figurinos, aquisição de materiais para produção, bem como as despesas com locação de equipamentos de câmera, luz e maquinaria.

O item 4 – não consta. Este se referia aos serviços de finalização de imagem e som, cujos serviços foram viabilizados pelos coprodutores na Itália.

O item 5 – *Administrative Expenses* – trata-se da previsão das Despesas Administrativas do projeto, as quais abrangem serviços de: advogados, consultoria de contratos, controller, produtor de base (escritório); secretaria de produção, custos com correios e telefonia.

O item 6 – *Tributes e Taxes* – neste item são previstas as despesas com Tributos e Taxas, dentre elas, de FGTS, INSS e CPMF.

O item 7 – *Total Production* – refere-se ao Total da Produção, relativo a soma dos itens 1 ao 6.

O item 8 – *Press* – referente aos serviços de divulgação, dentre eles a criação de site.

O item 9 – *Administration* – refere-se ao percentual de 10% de Administração do projeto por parte da empresa produtora.

O item 10 – *Governmental Controller* – refere-se ao percentual de 2% de custo de controle fiscal.

O item 11 – *Insurance* – refere-se aos custos com seguros da equipe e de equipamentos.

Não consta o item 12.

O item 13 – *General Total* – refere-se ao Total Geral das despesas orçadas para a realização do filme, cujos custos serão abarcados via leis de Incentivo à Cultura no Brasil, via fomento direto, por meio de recursos oriundos do Edital de Baixo Orçamento gerido pelo Ministério da Cultura, e via fomento indireto por meio de aprovação junto à Lei 8.685/93, que permite a captação de patrocínios junto à empresas públicas e privadas, os quais são deduzidos integralmente, do Imposto de Renda devido, dentro do limite permitido por esta lei.

Na sequência apresenta-se a Figura 1, com a descrição dos valores orçados e consumidos na produção do filme.

Items	description		amount unity	unity	amount item	cost unity R\$	subtotal R\$	subtotal € Euro	TOTAL R\$	TOTAL € Euro
<b>1</b>	<b>Development of the Project</b>								<b>57.500,00</b>	<b>15.131,58</b>
1.1	<b>Script</b>						<b>54.000,00</b>	<b>14.210,53</b>		
	1.1.1	Script Writers	1	fee	3	18.000,00	54.000,00	14.210,53		
1.2	<b>Research</b>						<b>3.500,00</b>	<b>921,05</b>		
	1.2.1	Location Research	1	fee	1	3.500,00	3.500,00	921,05		
<b>2</b>	<b>Pre-Production</b>								<b>180.620,00</b>	<b>47.531,58</b>
2.1	<b>Crew</b>						<b>107.700,00</b>	<b>28.342,11</b>		
	2.1.1	Executive Producer	3	month	1	7.000,00	21.000,00	5.526,32		
	2.1.2	Director	3	month	1	10.000,00	30.000,00	7.894,74		
	2.1.3	First Director Assistant	3	month	1	5.000,00	15.000,00	3.947,37		
	2.1.4	Second Director Assistant	3	month	1	2.500,00	7.500,00	1.973,68		
	2.1.5	Production Assistant	3	month	4	1.500,00	18.000,00	4.736,84		
	2.1.6	Production Designer	2	month	1	3.000,00	6.000,00	1.578,95		
	2.1.7	Director of Photography	2	month	1	3.000,00	6.000,00	1.578,95		
	2.1.8	Trainers	3	month	2	700,00	4.200,00	1.105,26		
2.2	<b>Catering</b>						<b>24.480,00</b>	<b>6.442,11</b>		
	2.2.1	Catering for Pre-Production	72	day	17	20,00	24.480,00	6.442,11		
2.3	<b>Hotel</b>						<b>18.000,00</b>	<b>4.736,84</b>		
	2.3.1	At Curitiba (crew and actors)	30	day	8	75,00	18.000,00	4.736,84		
2.4	<b>Air Tkts</b>						<b>16.740,00</b>	<b>4.405,26</b>		
	2.4.1	For Actors (costumes, rehearsal)	10	passage	4	400,00	16.000,00	4.210,53		
	2.4.2	Director of Photography (visit of location)	2	passage	1	370,00	740,00	194,74		
2.5	<b>Transportation</b>						<b>9.000,00</b>	<b>2.368,42</b>		
	2.5.1	Cars for Pre-Production	45	daily	2	100,00	9.000,00	2.368,42		
2.6	<b>Others</b>						<b>4.700,00</b>	<b>1.236,84</b>		
	2.6.1	Gas	1	estimative	1	3.500,00	3.500,00	921,05		
	2.6.2	Photos	1	estimative	1	1.200,00	1.200,00	315,79		
<b>3</b>	<b>Production and Shooting</b>								<b>1.272.717,00</b>	<b>334.925,53</b>
3.1	<b>Crew</b>						<b>432.910,00</b>	<b>113.923,68</b>		
	3.1.1	Executive Producer	7	week	1	5.000,00	35.000,00	9.210,53		
	3.1.2	Director	7	week	1	7.000,00	49.000,00	12.894,74		
	3.1.3	Director of Production	7	week	1	4.000,00	28.000,00	7.368,42		
	3.1.4	First Assistant Director	7	week	1	3.500,00	24.500,00	6.447,37		
	3.1.5	Second Assistant Director	7	week	1	1.500,00	10.500,00	2.763,16		
	3.1.6	Secretary of Production	7	week	1	700,00	4.900,00	1.289,47		
	3.1.7	Executive Producer Assistant	7	week	1	700,00	4.900,00	1.289,47		
	3.1.8	Production Designer	7	week	1	3.500,00	24.500,00	6.447,37		
	3.1.9	Construction Manager	7	week	1	2.000,00	14.000,00	3.684,21		
	3.1.10	Set Dresser	7	week	2	700,00	9.800,00	2.578,95		
	3.1.11	Special Effects	1	fee	1	5.000,00	5.000,00	1.315,79		
	3.1.12	Prop Master	7	week	1	900,00	6.300,00	1.657,89		

	3.1.13	Prop Master Assistant	7	week	2	500,00	7.000,00	1.842,11
	3.1.14	Wardrobe Producer	7	week	1	900,00	6.300,00	1.657,89
	3.1.15	Wardrobe Assistant	7	week	2	500,00	7.000,00	1.842,11
	3.1.16	Chambermaid	7	week	3	350,00	7.350,00	1.934,21
	3.1.17	Dressmaker	7	week	1	180,00	1.260,00	331,58
	3.1.18	Make-up Artist	7	week	1	1.500,00	10.500,00	2.763,16
	3.1.19	Make-up Assistant	7	week	1	500,00	3.500,00	921,05
	3.1.20	Studio Assistant	4	week	1	500,00	2.000,00	526,32
	3.1.21	Director of Photography	7	week	1	5.000,00	35.000,00	9.210,53
	3.1.22	First Camera Assistant	7	week	1	3.000,00	21.000,00	5.526,32
	3.1.23	Second Camera Assistant	7	week	1	1.500,00	10.500,00	2.763,16
	3.1.24	Video Operator	7	week	1	700,00	4.900,00	1.289,47
	3.1.25	Still Photographer	7	week	1	1.200,00	8.400,00	2.210,53
	3.1.26	Gaffer	7	week	1	2.000,00	14.000,00	3.684,21
	3.1.27	Gaffer Assistant	7	week	1	1.100,00	7.700,00	2.026,32
	3.1.28	Grip	7	week	1	2.000,00	14.000,00	3.684,21
	3.1.29	Grip Assistant	7	week	1	1.100,00	7.700,00	2.026,32
	3.1.30	Live Sound Recorder	7	week	1	2.500,00	17.500,00	4.605,26
	3.1.31	Live Sound Recorder Assistant	7	week	2	900,00	12.600,00	3.315,79
	3.1.32	Driver	7	week	4	400,00	11.200,00	2.947,37
	3.1.33	Trainers	7	week	1	300,00	2.100,00	552,63
	3.1.34	Casting Producer	1	fee	1	5.000,00	5.000,00	1.315,79
3.2		<b>Principal Cast</b>					<b>98.000,00</b>	<b>25.789,47</b>
	3.2.1	Raimundo Nonato	1	fee	1	40.000,00	42.000,00	11.052,63
	3.2.2	Giovanni	1	fee	1	0,00	0,00	0,00
	3.2.3	Íria	1	fee	1	30.000,00	31.000,00	8.157,89
	3.2.4	Bugiú	1	fee	1	25.000,00	25.000,00	6.578,95
3.3		<b>Co adjuvant Actors</b>					<b>19.000,00</b>	<b>5.000,00</b>
	3.3.1	Zulmiro	1	fee	1	3.500,00	4.000,00	1.052,63
	3.3.2	Lino	1	fee	1	2.500,00	2.500,00	657,89
	3.3.3	Zê Português	1	fee	1	2.500,00	2.500,00	657,89
	3.3.4	Luisinho	1	fee	1	2.500,00	2.500,00	657,89
	3.3.5	Edson	1	fee	1	2.500,00	2.500,00	657,89
	3.3.6	Vagnão Carcereiro	1	fee	1	2.500,00	2.500,00	657,89
	3.3.7	Talarico	1	fee	1	2.500,00	2.500,00	657,89
3.4		<b>Secondary Cast</b>					<b>15.300,00</b>	<b>4.026,32</b>
	3.4.1	Jailer	1	fee	1	1.200,00	1.200,00	315,79
	3.4.2	Prisoner (1 to 9)	1	fee	9	1.300,00	11.700,00	3.078,95
	3.4.3	Chef Assistant	1	fee	1	1.200,00	1.200,00	315,79
	3.4.4	Travestite	1	fee	1	1.200,00	1.200,00	315,79
	3.4.5	Nonato's Mother	1	fee	1	1.200,00	1.200,00	315,79
3.5		<b>Extras</b>					<b>28.000,00</b>	<b>7.368,42</b>
	3.5.1	Extras	20	daily	20	70,00	28.000,00	7.368,42
3.6		<b>Constructions</b>					<b>36.000,00</b>	<b>9.473,68</b>
	3.6.1	Constructions Purchases	1	estimative	1	18.000,00	18.000,00	4.736,84
	3.6.2	Constructions Rents	1	estimative	1	10.000,00	10.000,00	2.631,58
	3.6.3	Construction Labor	1	estimative	1	8.000,00	8.000,00	2.105,26
3.7		<b>Wardrobe</b>					<b>18.000,00</b>	<b>4.736,84</b>
	3.7.1	Wardrobe Purchases	1	estimative	1	10.000,00	10.000,00	2.631,58
	3.7.2	Wardrobe Rents	1	estimative	1	5.000,00	5.000,00	1.315,79
	3.7.3	Dressmaker	1	estimative	1	3.000,00	3.000,00	789,47
3.8		<b>Make-up</b>					<b>4.000,00</b>	<b>1.052,63</b>
	3.8.1	Make-up and hair fashion material	1	estimative	1	4.000,00	4.000,00	1.052,63
3.9		<b>Equipment</b>					<b>185.150,00</b>	<b>48.723,68</b>
	3.9.1	Camera Package	7	week	1	8.050,00	56.350,00	14.828,95
	3.9.2	Lents	1	estimative	1	11.000,00	11.000,00	2.894,74
	3.9.3	Consumer Goods	1	estimative	1	4.300,00	4.300,00	1.131,58
	3.9.4	Electric Package	1	estimative	1	40.000,00	40.000,00	10.526,32

	3.9.5	Electric Purchases	1	estimative	1	3.500,00	3.500,00	921,05	
	3.9.6	Equipment Machine	1	estimative	1	30.000,00	30.000,00	7.894,74	
	3.9.7	Lamps	1	estimative	1	5.000,00	5.000,00	1.315,79	
	3.9.8	Electricity Generator	1	fee	1	14.000,00	14.000,00	3.684,21	
	3.9.9	Live Sound Record Equipment	7	week	1	3.000,00	21.000,00	5.526,32	
3.10		<b>Films and Tapes</b>					<b>139.800,00</b>	<b>36.789,47</b>	
	3.10.1	Film 35mm	1	rolls	160	860,00	137.600,00	36.210,53	
	3.10.2	Film Still	1	rolls	50	20,00	1.000,00	263,16	
	3.10.3	Dat Tapes	1	unity	50	20,00	1.000,00	263,16	
	3.10.4	VHS	1	unity	20	10,00	200,00	52,63	
3.11		<b>Laboratory</b>					<b>55.872,00</b>	<b>14.703,16</b>	
	3.11.1	Film Develop	1	meter	19200	2,91	55.872,00	14.703,16	
3.12		<b>Catering</b>					<b>58.800,00</b>	<b>15.473,68</b>	
	3.12.1	Production Catering	49	day	60	20,00	58.800,00	15.473,68	
3.13		<b>Transportation</b>					<b>49.620,00</b>	<b>13.057,89</b>	
	3.13.1	Cars Rent	49	day	4	100,00	19.600,00	5.157,89	
	3.13.2	Vans	49	day	3	160,00	23.520,00	6.189,47	
	3.13.3	Truck Rents	1	estimative	1	6.500,00	6.500,00	1.710,53	
3.14		<b>Air Tkts</b>					<b>40.040,00</b>	<b>10.536,84</b>	
	3.14.1	Actors Rio-Curitiba	12	passage	4	400,00	19.200,00	5.052,63	
	3.14.2	Actors São Paulo-Curitiba	10	passage	4	370,00	14.800,00	3.894,74	
	3.14.3	Casting Producer	2	passage	1	400,00	800,00	210,53	
	3.14.4	Photography Director São Paulo-Curitiba	4	passage	1	370,00	1.480,00	389,47	
	3.14.5	First Camera Assist. São Paulo-Curitiba	2	passage	2	370,00	1.480,00	389,47	
	3.14.6	Live Sound Recorder São Paulo-Curitiba	2	passage	2	370,00	1.480,00	389,47	
	3.14.7	Director Assistant Rio-Curitiba	2	passage	1	400,00	800,00	210,53	
3.15		<b>Hotel</b>					<b>55.125,00</b>	<b>14.506,58</b>	
	3.15.1	Curitiba	49	daily	15	75,00	55.125,00	14.506,58	
3.16		<b>Others</b>					<b>36.500,00</b>	<b>9.605,26</b>	
	3.16.1	Locations Rent	1	estimative	1	9.000,00	9.000,00	2.368,42	
	3.16.2	Shooting Studio	1	estimative	1	12.000,00	12.000,00	3.157,89	
	3.16.3	Licenses	1	estimative	1	2.000,00	2.000,00	526,32	
	3.16.4	Special Effects Material	1	estimative	1	5.000,00	5.000,00	1.315,79	
	3.16.5	Taxi	1	estimative	1	2.500,00	2.500,00	657,89	
	3.16.6	Gas	1	estimative	1	6.000,00	6.000,00	1.578,95	
5		<b>Administrative Expenses</b>							<b>73.850,00</b>
5.1		<b>Lawyer</b>					<b>3.000,00</b>	<b>789,47</b>	
	5.1.1	Contracts Consultant	1	fee	1	3.000,00	3.000,00	789,47	
5.2		<b>Office</b>					<b>8.100,00</b>	<b>2.131,58</b>	
	5.2.1	Production Office (rent)	9	month	1	900,00	8.100,00	2.131,58	
5.3		<b>Accountant</b>					<b>1.300,00</b>	<b>342,11</b>	
	5.3.1	Accountant Services	1	fee	1	1.300,00	1.300,00	342,11	
5.4		<b>Controller</b>					<b>3.500,00</b>	<b>921,05</b>	
	5.4.1	Controller Service	1	fee	1	3.500,00	3.500,00	921,05	
5.5		<b>Photocopy</b>					<b>3.000,00</b>	<b>789,47</b>	
	5.5.1	Xerox and Photocopy	1	estimative	1	3.000,00	3.000,00	789,47	
5.6		<b>Mail</b>					<b>3.500,00</b>	<b>921,05</b>	
	5.6.1	Mail Service	1	estimative	1	3.500,00	3.500,00	921,05	
5.7		<b>Personal Department</b>					<b>9.000,00</b>	<b>2.368,42</b>	
	5.7.1	Office Assistant	9	month	1	1.000,00	9.000,00	2.368,42	
5.8		<b>Stationery</b>					<b>4.000,00</b>	<b>1.052,63</b>	
	5.8.1	Stationery	1	estimative	1	4.000,00	4.000,00	1.052,63	
5.9		<b>Courier</b>					<b>1.100,00</b>	<b>289,47</b>	
	5.9.1	Courier	1	estimative	1	1.100,00	1.100,00	289,47	
5.10		<b>Secretary</b>					<b>7.650,00</b>	<b>2.013,16</b>	
	5.10.1	Secretary	9	month	1	850,00	7.650,00	2.013,16	
5.11		<b>Telephone</b>					<b>29.700,00</b>	<b>7.815,79</b>	
	5.11.1	Telephone/fax	9	month	6	550,00	29.700,00	7.815,79	
6		<b>Tributes e Taxes</b>							<b>19.400,00</b>
6.1		<b>Social Taxes</b>					<b>19.400,00</b>	<b>5.105,26</b>	
	6.1.1	INSS	1	estimative	1	9.000,00	9.000,00	2.368,42	
	6.1.2	FGTS	1	estimative	1	4.320,00	4.320,00	1.136,84	
	6.1.3	CPMF	1	estimative	1	6.080,00	6.080,00	1.600,00	
7		<b>Total Production</b>							<b>1.604.087,00</b>
8		<b>Press</b>							<b>4.473,68</b>
8.2		<b>Press Service</b>					<b>17.000,00</b>	<b>4.473,68</b>	<b>17.000,00</b>
	8.2.1	Site	1	estimative	1	11.000,00	11.000,00	2.894,74	
	8.2.2	Journalist	1	estimative	1	6.000,00	6.000,00	1.578,95	
9		<b>Administration (limit of 10%)</b>					<b>90.000,00</b>	<b>23.684,21</b>	<b>90.000,00</b>
10		<b>Governmental Controller (limit of 2%)*</b>					<b>15.000,00</b>	<b>3.947,37</b>	<b>15.000,00</b>
11		<b>Insurance</b>					<b>10.000,00</b>	<b>2.631,58</b>	<b>10.000,00</b>
13		<b>General Total</b>							<b>1.736.087,00</b>
									<b>456.865,00</b>

FIGURA 1 - Orçamento do filme Estômago.

## 4.2 COPRODUÇÃO BRASIL E ITÁLIA PARA O FILME *ESTÔMAGO*

O longa-metragem *Estômago* resulta de uma coprodução Brasil e Itália, sobre o processo desta coprodução, a seguir, apresenta-se entrevista cedida ao autor desta pesquisa, em Curitiba, no Cine Passeio, no dia 25 de maio de 2019, pela produtora de cinema, Claudia da Natividade, principal responsável pela viabilização desta coprodução, a qual respondeu sobre as seguintes questões:

### 4.2.1 Ideia de realizar uma coprodução entre Brasil e Itália:

“Quando voltei ao Brasil no início do ano 2000, depois de alguns anos vivendo na Itália, abri a Zencrane Filmes. Eu tinha experiência em elaboração de projetos na área de cooperação internacional e, quando decidimos fazer o longa-metragem *Estômago* achei que uma boa saída de complementação de financiamento seria procurar uma maneira de coproduzir o filme com outro país. Como tinha vivido na Itália, o Marcos tinha trabalhado com alguns filmes institucionais por lá, tínhamos relação de trabalho com algumas produtoras locais e o filme falava de gastronomia, nada pareceu mais acertado do que tentar encontrar um guarda-chuvas legal fazer uma coprodução Brasil-Itália”.

“Existia ainda uma outra questão: uma coprodução seria a única possibilidade de melhorar a condição econômica e estética do filme porque tinha vencido o edital de BO (Baixo Orçamento) do MinC (Ministério da Cultura) que previa que só poderíamos utilizar os recursos do edital, sem captações adicionais de leis federais, estaduais ou municipais. A única saída possível seria realmente uma coprodução”.

### 4.2.2 Aspectos Legais que ampararam a Coprodução:

“Fiz uma primeira pesquisa na Itália e encontrei no *Ministero dei Beni Culturali* um acordo de 1974 assinado com o Brasil para coprodução bilateral entre os dois países.

Com base nesse acordo entrei em contato com o Ministério da Cultura do Brasil e consegui autorização para coprodução e a extensão do prazo de seis meses para entrega do filme, caso conseguisse realmente realizar a coprodução.

Quando fui até a ANCINE para efetivar a coprodução, não se sabia nada ainda deste procedimento. Não existia como hoje um departamento exclusivo para esse fim. Acabou que o Mário Diamante e a Juliana, sua assistente na época se interessaram pela questão e conseguiram aprovar oficialmente a coprodução na Agência “.

#### 4.2.3 *Estômago* contribuiu para a criação da Instrução Normativa – IN 106 da ANCINE:

“Isso, como não existia uma IN de coprodução como hoje, trabalhei o contrato de coprodução utilizando exatamente o texto do acordo. Estructurei todos os anexos a partir da exigência deste mesmo acordo e esse modelo depois foi utilizado como base da IN 106 (ver documentos coprodução) “.

#### 4.2.4 Procedimentos viabilizados para a concretização da coprodução:

“Elaboração do contrato

Envio da documentação para aprovação da coprodução pelo menos com um mês de antecedência das filmagens. (art. 8º)

ANCINE

MIBAC - *Ministero dei Beni Culturali*

Brasil: ofício de aprovação de nossa coprodução foi emitido pela ANCINE com data de 15 de setembro de 2006.

Itália: (*denuncia*) de início e final das filmagens e de finalização da pós-produção – com isso a aprovação inicial de nossa coprodução (nos mesmos termos da brasileira) demorou mais de um ano e só aconteceu no final de julho de 2007“.

#### 4.2.5 Ações planejadas e executadas:

“Antecedentes Coprodução:

Argumento e o roteiro do filme: brasileiros

Final de 2003: apresentação do roteiro a Fabrizio Donvito e Marco Cohen (Colorado Films)

2004: investigação dos mecanismos legais e institucionais que pudessem facilitar a coprodução entre os dois países: Acordo de Coprodução Cinematográfica Brasil-Itália, de 1974.

Final de 2004: a Zen Crane Filmes venceu o Edital de Baixo Orçamento do MinC – Ministério da Cultura do Brasil.

2005: MinC aceita que o filme seja realizado em regime de Coprodução

2005: Fabrizio e Marco saem da Colorado e abrem a Indiana *Production Company*.

Primeiro semestre 2006: elaboração do Contrato de Coprodução, reunião de documentos no Brasil e envio dos módulos de coprodução e “*denuncia*” na Itália.

Setembro 2006: O contrato de produção elaborado a partir do Acordo de Coprodução Brasil-Itália é reconhecido pelos dois países como instrumento apto à realização de filme de longa-metragem binacional.

Outubro/novembro 2006: filmagens Brasil.

Janeiro/fevereiro 2007: montagem Brasil.

Junho/julho/agosto 2007: finalização Itália.

Em cumprimento aos requisitos do art. 3º do acordo de coprodução cinematográfica Brasil-Itália foram realizados:

Internegativos: um brasileiro e um italiano.

O *master* eletrônico está depositado no laboratório Augustus Color em Roma“.

#### 4.2.6 Desenho de Produção do filme *Estômago*:

“Estruturar a produção e redigir o contrato de coprodução considerando os limites de realizar a pré-produção e produção/filmagem no Brasil e pós-produção/finalização na Itália;

Decidimos que as competências e responsabilidades, inclusive econômicas, dos dois produtores seriam divididas em produção (pré-produção e filmagens) e pós-produção/finalização (montagem, imagem, som e música). E que a primeira destas etapas seria realizada no Brasil e a segunda na Itália, sem que fossem necessários envios e recebimentos de divisas entre os dois países e tentando diminuir qualquer risco de criar problemas internacionais que necessitassem de suporte institucional fora dos limites nacionais“.

#### 4.2.7 Riscos para a coprodução deste filme:

“Pouco envolvimento de cada um dos produtores na etapa do outro;

O produtor italiano teve menos riscos;

A produção brasileira acabou tendo maior controle artístico do projeto“.

#### 4.2.8 Problemas encontrados para a coprodução do *Estômago*:

“O envio do negativo revelado para a Itália quando da finalização do filme;

Regime diferenciado de horas de trabalho dos técnicos estrangeiros;

Cachê dos técnicos brasileiros (vários custos que deveriam ser *above the line* são no Brasil na verdade maiores que os *under the line*);



Diferentes normativas internas dos países em relação a direitos autorias, de imagem e de uso de marcas (Itália: presença não comercial de marcas é livre; uso em *merchandising* controlado e precisa de autorização);

Informações de venda e distribuição de *home-vídeo*;

Participação das TVs no orçamento dos filmes;

Tarifas flutuantes na Receita Federal.

Na distribuição: Inter negativo do trailer - o alto custo para o pagamento de serviços fora do país “.

#### 4.2.9 Os aspectos positivos da coprodução do filme *Estômago*

“Finalização do roteiro voltada ao mercado internacional (temas universais – Poder, Sexo e Gastronomia);

Permitiu confronto de referências culturais dos dois países;

Duas nacionalidades: possibilidades aumentadas de retorno institucional e econômico;

Incentivos para distribuição local nos dois países;

Incentivos para distribuição europeus (Mídia);

Prêmios de qualidade nos dois países“.

#### 4.3 PRINCIPAIS REFLEXÕES SOBRE O FILME *ESTÔMAGO*

A demonstração dos documentos relativos ao orçamento, à realização da coprodução, bem como da entrevista com a Produtora Executiva do filme *Estômago*, Claudia da Natividade, evidenciam a relevância do Produtor Executivo ter conhecimentos sobre aspectos contábeis, em especial, sobre Controle Orçamentário, uma vez que o filme terá que ser realizado dentro do previsto e aprovado em determinado mecanismo de fomento público, já que no momento da prestação de contas o orçamento deverá estar em consonância com o aprovado. Ou seja, no momento da prestação de contas, os preenchimentos dos relatórios demonstrará as receitas e despesas previstas e executadas. Tendo, então, tais conhecimento, o Produtor Executivo ao planejar as etapas de determinada obra, precisará elaborar o orçamento de modo a fazer o filme caber dentro do que foi orçado e aprovado.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, demonstrou-se sobre a relevância de conhecimentos contábeis, em especial, sobre Controle Orçamentário, por parte do Produtor Executivo de obras audiovisuais, aprovadas para obtenção de recursos públicos junto à Agência Nacional do Cinema – ANCINE. Para tanto, abordou-se sobre Leis de Incentivo à Cultura voltadas à produção audiovisual de longa-metragem geridas pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE, no contexto do fomento direto e indireto, respectivamente, sobre a Lei 8.685/93, conhecida como Lei do Audiovisual e sobre o Fundo Setorial do Audiovisual – FSA.

Levantou-se conceitos sobre aspectos contábeis relativos ao Controle Orçamentário articulados às atribuições da Produção Executiva de cinema, argumentando sobre a relevância do conhecimento destes aspectos contábeis por parte do produtor executivo de obras audiovisuais, pois, tal conhecimento é essencial no momento do preenchimento dos formulários da ANCINE, tanto na observação de todas as etapas da produção e respectivo orçamento, em acordo com a Instrução Normativa 125/2015, quando no momento da prestação de contas. Sendo assim, conforme Instrução Normativa 124/2015, no tocante ao orçamento, o orçado e executado, tem que estar em consonância com o orçamento aprovado junto à ANCINE para a realização de terminada obra audiovisual.

Abordou-se sobre os procedimentos metodológicos vinculados à modalidade Estudo de Caso, utilizados nesta pesquisa, demonstrando as etapas de pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e entrevista com a produtora executiva Claudia da Natividade, proprietária da Zencrane Filmes, responsável pela aprovação e prestação de contas junto à ANCINE, do longa-metragem *Estômago* (2007), em mecanismo de fomento à cultura, geridos tanto pelo Ministério da Cultura – MINC, quanto da Agência Nacional do Cinema – ANCINE.

No Estudo de Caso do filme *Estômago*, concluí-se que, com relação aos conhecimentos de Controle Orçamentário e Contábil, a própria realização do filme foi um exemplo de uma correta aplicação na concretização de um longa-metragem, por parte de produtores audiovisuais, tendo em vista que o controle do orçamento deste

filme, mesmo não sendo uma tarefa fácil, conforme mostrados na entrevista e apêndices, foi realizado de forma adequada em relação a realidade da produção.

No contexto de Contabilidade e Cinema, conclui-se que os conhecimentos sobre os aspectos contábeis intrínsecos à políticas públicas para a realização do audiovisual, especialmente, relativos às Instruções Normativas, IN 124 e da IN 125, geridas pela ANCINE, puderam orientar com eficácia Produtores Executivos de Cinema sobre conceitos contábeis relativos ao Controle Orçamentário, essenciais para o entendimento e cumprimento das Instruções Normativas. Pois, quando da elaboração, aprovação, execução e prestação de contas de uma obra audiovisual, são necessários tais conhecimentos.

O estudo permitiu concluir que a produção do longa-metragem *Estômago* exigiu que a produtora Claudia da Natividade fizesse uso de conhecimentos a respeito do controle orçamentário, tendo em vista que para conseguirem os recursos financeiros necessários para a realização do filme, além do que foi aprovado pelo Ministério da Cultura, foi necessário transformá-lo em uma coprodução internacional com uma produtora Italiana, a *Indiana Company*. No entanto, naquela época, por mais que houvesse o Acordo de Coprodução entre Brasil e Itália, que amparava legalmente tal iniciativa, poucos órgãos tinham conhecimento sobre ele e muitos de seus artigos tinham pouca aplicabilidade na prática, gerando assim um considerável trabalho, por parte de seus produtores, para que todos os desafios, tanto burocráticos quanto práticos de controle orçamentário, fossem vencidos e, assim, o filme pudesse ser realizado. Portanto, o Produtor Executivo precisa ter habilidades artísticas e ao mesmo tempo administrativas, para atuar como negociador e gerir todas as etapas de produção de uma obra audiovisual, estando presente desde a escolha do roteiro até o momento de encontro do filme com o público, e depois, na elaboração da prestação de contas e entrega da obra junto à ANCINE, portanto, sendo essencial que este profissional tenha conhecimentos contábeis acerca do Controle Orçamentário.

## REFERÊNCIAS

- ANTHONY, R., GOVINDARAJAN, V. **Sistema de Controle Gerencial**. McGraw-Hill. São Paulo, 2006.
- BRITZ, I., BRAGA, R. S., LUCA. L. G. A. de. **Film Business: o negócio do cinema**. São Paulo: Campos-Elsevier, 2010.
- COOPER, D.R. & SCHINDLER, P.S. **Métodos de Pesquisa em Administração**. 10. ed. Tradução: Iuri Duquia Abreu. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- DEMO, P. **Introdução à metodologia da ciência**. 2. ed. São Paulo. Atlas, 1985.
- FILHO, D. **O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil**. 2. Ed. rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- FREZATTI, F., ROCHA, W., NASCIMENTO, A. R. do, JUNQUEIRA, E. **Controle Gerencial: uma abordagem da contabilidade gerencial no contexto econômico, comportamental e sociológico**. Atlas: São Paulo, 2009.
- GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2009.
- IKEDA, M. O Impacto da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual no processo de “retomada” do cinema brasileiro. In: **II Encontro internacional de direitos culturais**, 2, 2013, Fortaleza: UFC. Disponível em: <<http://www.direitosculturais.com.br/download.php?id=71>> acesso em 25/05/2019.
- KÖCHE, J. C. **Fundamentos de metodologia científica: teoria da ciência e iniciação à pesquisa** Petrópolis. Vozes, 2011.
- LUCA, L. G. A. de. A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual. In: **Coleção Aplauso**, coordenação Rubens Ewald Filho. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: SP, 2009.
- MACHADO, M. M. N. **Marketing cultural: das práticas à teoria**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2005.
- MARCONI, M. A. & LAKATOS, E.M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed.. São Paulo: Atlas, 2003.
- NATIVIDADE, C. da. Reflexões sobre a produção do cinema brasileiro. In: **Cinema Brasileiro e Educação**. DIAS, A., SIRINO, S. P.M. (organizadores). Unioeste: Cascavel, 2018.
- REIS, A. C. F. **Marketing Cultural e Financiamento da Cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado**. São Paulo: Cengage Learning, 2009.
- YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Traduzido por Daniel Grassi. 2.ed. Porto Alegre. Bookman, 2001.
- RODRIGUES, C. **O Cinema e a Produção**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

## **ANEXOS**

**ANEXO A:** Carta da Zencrane Filmes

Curitiba, 14 de agosto de 2006.

Cara Juliana;

Como lhe disse em nossa conversa telefônica o projeto ESTÔMAGO foi vencedor do edital de B.O. do Minc no final de 2004. A partir do recebimento da primeira parcela de pré-produção, que ocorreu em agosto de 2005, e com o conhecimento do João Batista e do Sr. Orlando Senna, iniciamos contato com a produtora Indiana Film de Milão para a realização do filme, através de acordo de coprodução internacional.

Para a redação do contrato de coprodução utilizamos os critérios definidos no Acordo de Coprodução Bilateral Brasil-Itália de 1974. Basicamente decidimos não fazer tramitar recursos financeiros em espécie entre os dois países e estabelecemos que a produtora brasileira será responsável pela produção do filme até o momento de revelação do negativo em PAL no Brasil. A partir de então, os italianos se responsabilizarão pela finalização de som e imagem do filme (inclusive intermediação eletrônica do material, montagem, som de sala, música). Teremos como previsto no acordo de coprodução Brasil-Itália dois negativos, um que será mantido na Itália e outro que será enviado pelos italianos para o Brasil.

Nossa produção inicia no dia dois de outubro. Para o contrato dos técnicos internacionais, falei com a Elizabete da Ancine. Em relação ao registro do contrato, tive uma primeira conversa com a Tereza Alves. Só não sei exatamente qual é a tramitação dos documentos daqui para frente para que o acordo se efetive e para que nosso co-produtor possa ter a garantia de que o governo brasileiro irá reconhecer o filme como Bi-Nacional. Além disso, gostaria de entender qual a documentação que precisamos para enviar o negativo para Itália (via aérea) e posteriormente (depois de 4 meses de finalização) recebê-lo no Brasil dos italianos. Você poderia me auxiliar nestas questões?

Muito obrigada pela ajuda

---

Cláudia da Natividade  
CITIZENCRANE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA  
(Zencrane Filmes)  
Rua Curupis, 2166 Curitiba-PR  
Cep: 80.330-040

Tel: (041) 30233289/ 30233126/ 30233128

[www.zencrane.com.br](http://www.zencrane.com.br)

**ANEXO B: CONTRATO DE COPRODUÇÃO BRASIL / ITÁLIA PARA A REALIZAÇÃO DO FILME *ESTÔMAGO***

**CONTRATTO DI CO-PRODUZIONE INTERNAZIONALE  
DI FILM LUNGOMETRAGGIO**

**CITIZENCRANE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA (ZENCRANE FILMES)**

CNPJ 03.675.713/0001-43, indirizzo Rua Curupis, 2166, Curitiba, PR, Brasil, numero di registro nella Agenzia Nazionale del Cinema 1021, rappresentata ai fini del presente accordo da **Cláudia Dybas da Natividade**, R.G. 5.195.662-1, CPF 832.991.229-91 (di seguito, il "PRODUTTORE BRASILIANO") e **INDIANA PRODUCTION COMPANY S.r.l.**, con sede legale in Milano, Via San Maurilio, 19 in persona del procuratore Fabrizio Donvito, fornito di tutti i poteri necessari, P. IVA 05011130969 (di seguito il "PRODUTTORE ITALIANO")

**PREMESSO CHE:**

- (a) Il Produttore Brasiliano è titolare in esclusiva di tutti i diritti di utilizzazione economica relativi al soggetto ed al trattamento sullo stesso basato, entrambi dal titolo "*ESTÔMAGO/ STOMACO*" ed alla sceneggiatura tratta da tali soggetto e trattamento, per averli acquistati con atti stipulati rispettivamente con i Signori Luis Fernando Rodrigues Silvestre, Marcos Joel Jorge, Cláudia Dybas da Natividade e Fabrizio Donvito, in qualità di coautori degli stessi (di seguiti, i "Coautori"), con atti in data 22.12.2004, che si allegano al presente contratto e che ne costituiscono parte integrante (Allegato "A", Allegato "B" ed Allegato "C");
- (b) Le parti sulla base di tali opere e scritti, intendono realizzare in produzione associata italo-brasiliana di un film lungometraggio dal titolo provvisorio "*ESTÔMAGO/ STOMACO*";

**TANTO PREMESSO SI CONVIENE QUANTO SEGUE:**

**1. PREMESSE ED ALLEGATI**

Le premesse e gli allegati costituiscono parte integrante e sostanziale del presente contratto (il "Contratto") e ne costituiscono presupposto essenziale.

**2. OGGETTO DEL CONTRATTO**

**2.1** Le parti si impegnano a realizzare, in forma di produzione associata e secondo il piano di lavorazione allegato al Contratto (Allegato "D"), nonché secondo i termini ed alle condizioni di cui allo stesso, il film lungometraggio di nazionalità italo-brasiliana, dal titolo provvisorio "*ESTÔMAGO/ STOMACO*", realizzato sulla base del soggetto il trattamento e la sceneggiatura dei Coautori e per la regia di Marcos Joel Jorge, destinato al prioritario sfruttamento cinematografico, realizzato a colori, su pellicola 35 mm e di durata di 90' (novanta) minuti circa (il "FILM").

**2.2** Il FILM dovrà avere il riconoscimento della doppia nazionalità, brasiliana ed italiana, essendo considerato dai due paesi come film nazionale.

Il FILM sarà pertanto realizzato:

(i) ai fini e secondo i requisiti presenti nell'Accordo di Coproduzione Cinematografica fra il Governo della Repubblica Italiana e il Governo della Repubblica Federativa del Brasile, firmato a Roma il 9 novembre 1970, entrato in vigore il 4 luglio 1974 (Allegato "E" al Contratto);

(ii) nel pieno rispetto di tutte le ulteriori condizioni poste dalla legge italiana affinché lo stesso sia dotato dei requisiti necessari per il riconoscimento della nazionalità italiana, e possa partecipare alla assegnazione dei benefici di legge, costituiti dai contributi e dall'eventuale premio di qualità.

**2.3** Il FILM dovrà essere idoneo a soddisfare le esigenze di sfruttamento cinematografico e televisivo ed a tal fine, onde consentirne la comunicazione al pubblico senza limitazione alcuna dovrà essere realizzato in modo da ottenere il nulla osta alla circolazione senza divieto ai minori (o con divieto ai minori di 14 anni).

**2.4** Il FILM sarà girato in Portoghese e successivamente doppiato in Italiano. Le versioni del FILM in altre lingue verranno realizzate qualora venga concluso un contratto di distribuzione per il relativo territorio a cura e spese di ciascun distributore.

### **3. REALIZZAZIONE DEL FILM**

**3.1** Il FILM sarà girato nella città di Curitiba, Paraná, Brasile. Le riprese del Film dureranno circa 6 (sei) settimane, con data prevista d'inizio per il 02 ottobre 2006 sino al 05 novembre 2006.

Il Produttore Brasiliano provvederà tempestivamente ad informare il Produttore Italiano di qualsiasi cambiamento o ritardo nelle date di inizio e di fine di produzione sopra indicate, in particolare al fine di consentire al Produttore Italiano di provvedere alla *Denuncia di inizio lavorazione*, nonché alle eventuali variazioni alla denuncia iniziale, anche a nome del Produttore Brasiliano, che con la presente gliene dà mandato, ai sensi e per gli effetti di quanto previsto dalla Legge 1° marzo 1994, n. 153, secondo le modalità applicative indicate nella Circolare del Dipartimento dello spettacolo del 7 maggio 1994.

**3.2** Al termine delle riprese, il Produttore Brasiliano provvederà tempestivamente, e comunque non oltre 8 (otto) giorni dal termine delle stesse, ad inviare al Produttore Italiano il telecine in PAL di tutto il girato del Film e, successivamente, le estrazioni dal negativo di volta in volta richieste dal Produttore Italiano, ai fini della realizzazione del completamento della post-produzione del Film (i "Materiali") presso il laboratorio italiano che seguirà la finalizzazione del Film indicato dal Produttore Italiano. Saranno a carico del Produttore Italiano i costi di conversione del telecine in sistema PAL, delle estrazioni dal negativo, nonché di invio dei Materiali in Italia.

**3.3** Il FILM, in lingua originale portoghese, sarà finalizzato in Italia. L'inizio della post-produzione del FILM dovrà avvenire entro il mese di novembre di 2006 e terminare entro il mese di febbraio 2007. La realizzazione della copia "0" del Film è prevista per il mese di marzo di 2007. Il Produttore Italiano provvederà tempestivamente ad



informare il Produttore Brasiliano di qualsiasi cambiamento o ritardo nelle date d'inizio e di fine della post-produzione del Film sopra indicate.

**3.4** Il Film verrà realizzato in due negativi, e/o su in un negativo ed un internegativo. Ciascuna delle parti sarà proprietaria di un negativo e/o di un internegativo (i "Master").

**3.5** La troupe tecnica e gli interpreti del Film avranno nazionalità tanto brasiliana, che italiana e saranno scelti di comune accordo tra il Produttore Brasiliano ed il Produttore Italiano.

Il tecnico di presa diretta del suono, il delegato di produzione, l'assistente di produzione ed il responsabile di post-produzione saranno di nazionalità italiana.

**3.6** La scelta dell'eventuale colonna sonora e dei musicisti del Film avverrà di comune accordo tra le parti.

#### **4. REGIA DEL FILM**

**4.1** Le parti concordano nell'affidare la regia del FILM a Marcos Joel Jorge residente in Italia, a Piazza Gramsci Antonio, 9, Milano, permesso di soggiorno n. P436110, (il "Regista").

**4.2** Le parti provvederanno a negoziare e stipulare con il Regista un accordo che regoli la prestazione professionale dello stesso al fine della realizzazione del Film, nonché la cessione di quest'ultimo di tutti i diritti di utilizzazione sul Film dei quali lo stesso risulti titolare in qualità di regista, nei medesimi termini previsti all'art. 6 che segue.

**4.3** Il compenso concordato dalle parti con il Regista verrà a quest'ultimo corrisposto dal Produttore Brasiliano, fatto salvo il compenso allo stesso dovuto a fronte della partecipazione del medesimo alla fase di post-produzione del Film che gli verrà corrisposto dal Produttore Italiano.

#### **5. BUDGET DEL FILM E RIPARTIZIONE DEI COSTI**

**5.1** Ciascuna delle parti parteciperà a tali costi per la finalizzazione del Film (e quindi sino alla realizzazione dei Master) nella misura del 50% (cinquantapercento).

**5.2** Le parti si danno atto che i costi per la produzione del Film, tenuto conto di tutti i costi e delle spese, ivi compresa una congrua percentuale di aumento per eventuali costi e spese al momento non prevedibili, saranno pari a circa € 680.000,00 (seicentoottantamilaeuro), nei quali rientra il costo del lungometraggio fino al Master. Le parti convengono che il costo definitivo non dovrà comunque superare i costi preventivati da ciascuna delle stesse di una percentuale superiore al 10% (dieci per cento).

**5.3** In particolare il Produttore Brasiliano si impegna a finanziare il Film quanto alle seguenti voci di costo del preventivo (budget) (Allegato "F" al Contratto):

- 01 ROTEIRO/ TEXTOS (tutte le voci/ 001 a 006)
- 03 LEADING ACTORS (le voci 001, 003, 004, 005, 006, 007 e 008 Tax – per gli attori brasiliani)
- 04 PRODUCTION (tutte le voci/ 001 a 013)
- 05 DIRECTION (tutte le voci/ 001 a 006)
- 07 TECHNICAL CREW (le voci 001 a 006 e di 009 a 018)
- 08 TECHNICAL CREW (02) (tutte le voci/ 001 a 012)
- 09 SECONDARY ACTORS (tutte le voci/ 001 a 003)
- 10 WARDROBE (tutte le voci/ 001 a 007)
- 11 CENOGRAPHY (tutte le voci/ 001 a 008)
- 12 CONSTRUCTIONS AND STUDIOS (tutte le voci/ 001 a 003)
- 13 PRIVATE INTERNAL LOCATIONS (tutte le voci/ 001 a 003)
- 14 EQUIPMENT RENT (tutte le voci/001 a 012)
- 15 EXTERNAL LOCATIONS (tutte le voci/ 001 a 010)
- 16 TRANSPORT (tutte le voci/001 a 010)
- 17 STOCK (tutte le voci/001 a 005)
- 21 PRE-ORGANIZATION (tutte le voci/001 a 010)
- 22 INSURANCE (tutte le voci/001)
- 23 VARIOUS (tutte le voci/001 a 008)
- 24 UNEXPECTED, GENERAL EXPENSES (tutte le voci/001)

**5.4** Inoltre, durante la produzione del Film e sino al completamento della produzione dello stesso in Brasile, il Produttore Brasiliano sosterrà i costi del soggiorno (trasporto, vitto e alloggio) a Curitiba (Brasile) di due rappresentanti del Produttore Italiano. I suddetti costi sono ricompresi nella cifra di cui sopra.

**5.5** La Produttrice Italiana si impegna a sua volta a finanziare il Film quanto alle seguenti voci di costo del preventivo (budget):

- 02 DIRECTION (tutte le voci/ 001 a 002)
- 06 EDITION (tutte le voci/ 001 a 006)
- 07 TECHNICAL CREW (voce 007 – live sound recorder; 008 – live sound assistant)
- 18 LABS AND PROCESSING
- 19 EDITING (tutte le voci/ 001 a 010)
- 20 MUSIC (tutte le voci/ 001 a 004).

**5.6** Inoltre, durante la post-produzione del Film e sino al completamento dei Master, la Produttrice Italiana sosterrà i costi del soggiorno (viaggio, trasporto, e alloggio) in Italia (Milano):

- i) del Regista e della Sig.ra Claudia Dybas da Natividade in Italia, per un periodo massimo di 4 (quattro) mesi;
- ii) del direttore della fotografia del Film, per un periodo massimo di due settimane.

**5.7** Ciascuna delle parti dovrà provvedere a valorizzare e quantificare le prestazioni rese per la realizzazione del Film, secondo i correnti valori di mercato.

**5.8** Ciascuna delle parti sarà responsabile del reperimento delle risorse finanziarie necessarie all'assolvimento dei rispettivi obblighi economici sopra specificati e quindi:

i) il Produttore Brasiliano sarà interamente responsabile del reperimento delle risorse necessarie per la produzione del Film, sino alla consegna dei Materiali al Produttore Italiano ai sensi dell'art. 3.2 che precede.

ii) il Produttore Italiano sarà interamente responsabile del reperimento delle risorse necessarie per la post-produzione del Film, sino alla consegna del Master al Produttore Brasiliano ai sensi dell'art. 3.4 che precede.

**5.9** Il Produttore Brasiliano si obbliga a provvedere, nel rispetto dei termini previsti, ai necessari adempimenti, presso gli organi e le autorità brasiliane competenti, per accedere e conservare il diritto ai contributi governativi.

A tale proposito il Produttore Brasiliano dichiara sin d'ora che in data 30/ 06/ 2005 gli è stato riconosciuto un contributo governativo per la realizzazione del Film pari a € 340.000,00, che verrà dallo stesso incassato in 4 rate di 20% (fase di preparazione), 50% (fase produzione), 20% (fase sviluppo del negativo) e 10% (nella consegna della copia finale).

**5.10** A produzione ultimata, ciascuna delle parti avrà diritto a far accertare il costo effettivo della produzione sostenuti dall'altra parte da società di revisione specializzata.

## **6. TITOLARITÀ DEI DIRITTI - PROPRIETÀ DEI MATERIALI E DEL MASTER**

**6.1** Il Produttore Brasiliano ed il Produttore Italiano partecipano alla produzione del Film rispettivamente in ragione del 50% (cinquantapercento) ciascuno, acquisendo *ab origine*, ora per allora, rispettivamente una quota pari al 50% (cinquantapercento) di tutti i diritti di privativa attualmente riconosciuti e che saranno in futuro attribuiti dalla legge italiana o dalle leggi straniere per l'utilizzazione del Film, ovunque effettuata, inclusi i diritti di privativa sul Soggetto, il Trattamento, la Sceneggiatura, la Regia.

**6.2** Il Produttore Brasiliano, nella sua qualità di titolare, e/o cessionario esclusivo, di tutti i diritti di utilizzazione economica relativi al soggetto ed al trattamento sullo stesso basato, entrambi dal titolo "ESTÔMAGO/ STOMACO", allegati al Contratto quali Allegati "F" e "G" (rispettivamente, il "Trattamento" e il "Soggetto") e della sceneggiatura tratta dal Soggetto e dal Trattamento, realizzata dai Coautori allegata al Contratto quale Allegato "G" (la "Sceneggiatura") cede, aliena e trasferisce in via esclusiva, a titolo definitivo e per tutto il mondo ad INDIANA, che ne acquisisce la titolarità piena ed esclusiva, per sé e/o per i suoi successori e/o aventi causa, una quota pari al 50% (cinquantapercento) dei diritti esclusivi di utilizzazione economica sul Soggetto, il Trattamento e la Sceneggiatura (incluse le Versioni e/o gli Elaborati, come di seguito definite), nonché sul FILM e sulle Opere, quali, a titolo esemplificativo, i diritti di seguito indicati:

(a) il diritto di procedere alla realizzazione del FILM e/o delle Opere, di qualsiasi durata, in qualsiasi formato e lingua, a colori o in bianco e nero, in una o più edizioni sonore o mute e/o ridotte, utilizzando qualsiasi sistema tecnico di ripresa, e/o proiezione, oggi conosciuti o inventati in futuro;

(b) il diritto di pubblicare, riprodurre, eseguire pubblicamente, diffondere, distribuire, comunicare al pubblico, mettere in commercio, noleggiare, dare in prestito, promuovere il Soggetto e/o il Trattamento e/o la Sceneggiatura e/o le Versioni e/o gli Elaborati e/o il FILM e/o le Opere, in qualsiasi forma o modo, in qualsiasi formato e con qualsiasi mezzo, supporto e procedimento, già conosciuti o inventati in futuro, quali a titolo esemplificativo:

(i) i diritti “theatrical” e “non theatrical” di proiezione in qualsiasi forma, modo e formato, con qualsiasi mezzo oggi conosciuto o inventato in futuro del FILM e/o delle Opere, in pubblici circuiti ed esercizi cinematografici, nonché su navi, aerei, in alberghi, scuole, ospedali, arene, stadi, università, basi militari, istituzioni chiuse ed in altri luoghi pubblici, o aperti al pubblico;

(ii) i diritti “televisivi” di diffusione, trasmissione e/o ritrasmissione e/o comunicazione del FILM e/o delle Opere in qualsiasi forma, modo o formato e con qualsiasi mezzo della televisione oggi conosciuto o inventato in futuro, ivi inclusi senza limitazione, via etere, satellite, cavo, reti e/o siti di telecomunicazione e/o elettronici, sistema analogico, digitale, interattivo, Free TV, Pay TV, PPV, NVOD, VOD, Internet TV;

(iii) i diritti “home video” e “multimediali”: di riprodurre, promuovere, distribuire e commercializzare tutto o parte del Soggetto e/o del Trattamento e/o della Sceneggiatura e/o delle Versioni e/o degli Elaborati e/o del Film e/o delle Opere, su ed a mezzo di qualsivoglia videogramma e/o supporto audiovisivo e/o supporto multimediale, interattivo e non, o copia degli stessi capace di produrre o riprodurre o consentire l’accesso ad immagini in movimento (con o senza suoni), voci e/o altri dati, inclusi senza limitazione videocassette, videodischi, VCD, SVCD, DVD, HD-DVD, BD, CD-ROM, CD-I, giochi, file o banche dati digitali o elettroniche, mediante qualsivoglia canale di distribuzione e/o di comunicazione, inclusi senza limitazione, rental, sellthrough, public video, commercial video, edicole, reti e/o siti di telecomunicazione e/o elettronici, incluso Internet;

(iv) i diritti “ancillari”: diritti di promozione, pubblicità e marketing, ivi inclusi senza limitazione i diritti di merchandising, sponsorship e premium, relativi a tutto o parte del Soggetto e/o del Trattamento e/o della Sceneggiatura e/o delle Versioni e/o degli Elaborati e/o del Film e/o delle Opere, ivi inclusi senza limitazione i loro personaggi e/o protagonisti, le loro scene e/o fotogrammi e/o ogni altra loro componente;

(v) i diritti di “publishing”: di pubblicare, riprodurre, promuovere, distribuire e commercializzare, in tutto o in parte, il Soggetto e/o il Trattamento e/o la Sceneggiatura e/o le Versioni e/o gli Elaborati e/o le opere letterarie derivate da e/o tratte tutte o in parte dagli stessi, ovvero il FILM e/o le Opere e/o i prodotti audiovisivi e/o multimediali, realizzati ai sensi delle precedenti lettere del presente articolo, ivi inclusi fotogrammi e/o foto di scena, per le stampe, su ed a mezzo di, qualsivoglia altro mezzo, prodotto e/o supporto editoriale anche elettronico, mediante qualsivoglia canale di distribuzione e/o di comunicazione, inclusi senza limitazione reti e/o siti di telecomunicazione e/o elettronici, incluso Internet;

(vi) il diritto di tradurre in qualsiasi lingua, linguaggio o dialetto tutto o parte del Soggetto e/o del Trattamento e/o della Sceneggiatura e/o delle Versioni e/o degli Elaborati e/o del FILM e/o delle Opere, ivi inclusi i loro titoli, anche ai fini dell’esercizio dei diritti menzionati ai precedenti punti i – vi della presente clausola 1.1 (b);

- (vii) il diritto di abbinare e/o inserire, tutto o parte, del Soggetto e/o del Trattamento e/o della Sceneggiatura e/o delle Versioni e/o degli Elaborati e/o del Film e/o delle Opere, con o in altre opere e/o altri dati e/o materiali, anche ai fini dell'esercizio dei diritti menzionati alle precedenti lettere i – vi della presente clausola 1.1 (b)
- (viii) i diritti di realizzare e/o produrre e/o sfruttare economicamente altri film e/o altre opere cinematografiche e/o audiovisive e/o programmi televisivi che siano ispirati a e/o derivino, tutti o in parte, ivi inclusi i personaggi e/o i protagonisti, o che costituiscano “prequel”, o “sequel”, o “remake”, o “spin-off”, o “serializzazione” del Soggetto e/o del Trattamento e/o della Sceneggiatura e/o delle Versioni e/o degli Elaborati e/o del FILM e/o delle Opere;
- (ix) i diritti di elaborare, adattare, modificare, alterare, ridurre, aggiungere a, trascrivere, trasformare, tutto o parte, del Soggetto e/o del Trattamento e/o della Sceneggiatura e/o delle Versioni e/o degli Elaborati e/o del Film e/o delle Opere, ivi inclusi i loro titoli,
- (x) i diritti di apportare qualsiasi modifica del Soggetto e/o del Trattamento e/o della Sceneggiatura e/o delle Versioni e/o degli Elaborati e/o del Film e/o delle Opere che sia tecnicamente e/o tecnologicamente necessaria al fine della produzione e/o fabbricazione dei prodotti e/o supporti audiovisivi e/o multimediali e/o editoriali previsti dalla presente clausola 1.1 (b);
- (xi) i diritti di apportare qualsiasi modifica del Soggetto e/o del Trattamento e/o della Sceneggiatura e/o delle Versioni e/o degli Elaborati e/o del Film e/o delle Opere che sia richiesta dalle autorità competenti di qualsiasi paese del mondo, ai fini dell'ottenimento di nulla osta, visti censura e/o autorizzazioni similari atte a consentire la visione del Film e/o delle Opere da parte di un pubblico determinato;
- (xii) i diritti di apportare qualsiasi modifica del Soggetto e/o del Trattamento e/o della Sceneggiatura e/o delle Versioni e/o degli Elaborati e/o del Film e/o delle Opere risultante dall'inserimento di pubblicità e/o comunicazioni promozionali di ogni genere nel corso della visione da parte del pubblico del Film e/o delle Opere;
- (c) qualsiasi ulteriore e diverso diritto di utilizzazione economica relativo al Soggetto, e/o al Trattamento e/o alla Sceneggiatura e/o alle Versioni e/o agli Elaborati e/o al Film e/o alle Opere, anche ove non connesso alla loro utilizzazione strettamente cinematografica, audiovisiva, televisiva, multimediale, interattiva o elettronica, che sia utile a INDIANA e/o ai suoi successori e/o aventi causa a qualsiasi titolo, anche ai fini del più ampio e pieno sfruttamento economico del Soggetto e/o del Trattamento e/o della Sceneggiatura e/o delle Versioni e/o degli Elaborati e/o del Film e/o delle Opere, ovvero di una loro più ampia e soddisfacente tutela e protezione;

**6.2** Le parti saranno comproprietari dei Materiali. Ciascuno dei produttori sarà proprietario di uno dei due Master realizzati.

## **7. OBBLIGHI DEL PRODUTTORE BRASILIANO**

**7.1** Il Produttore Brasiliano si assume tutte le responsabilità derivanti dall'organizzazione e dall'esecuzione dell'incarico relativo alla realizzazione del Film e si impegna a compiere tutte le attività preparatorie, ad approntare tutti i mezzi

necessari ed opportuni ed a coordinare la produzione esecutiva del Film, sino alla consegna al Produttore Italiano dei Materiali ai sensi dell'art. 3.2 che precede.

In particolare, il Produttore Brasiliano provvederà a chiedere tutte le autorizzazioni ed i permessi necessari all'uso di spazi pubblici e/o privati utilizzati durante la produzione del Film.

**7.2** Durante le riprese del Film in Brasile e sino alla consegna dei Materiali al Produttore Italiano, il Produttore Brasiliano provvederà a selezionare ed ingaggiare tutti i gli autori, gli artisti ed i tecnici, e comunque tutti soggetti che renderanno le loro prestazioni e/o presteranno altre opere e/o servizi per la realizzazione del Film, nel rispetto di quanto indicato dalla legge brasiliana e nel Contratto.

**7.3** Il Produttore Brasiliano assumerà la responsabilità delle decisioni artistiche del FILM rispettando i preventivi di costo previsti nel budget. Tuttavia, il Produttore Brasiliano non potrà, senza il previo consenso scritto del Produttore Italiano, apportare cambiamenti al Soggetto, il Trattamento e/o la Sceneggiatura, ovvero discostarsi dagli stessi, senza il preventivo consenso scritto del Produttore Italiano.

**7.4** Durante la produzione del Film il Produttore Brasiliano consentirà al Produttore Italiano la verifica in ogni fase del Film, consentendo sempre l'accesso sul set ed inviando, quando richiesti, gli ordini del giorno ed i diari di lavorazione e consentendo la visione delle parti di Film già girate.

**7.5** Il Produttore Brasiliano si impegna altresì ad assumersi integralmente ed autonomamente tutti gli obblighi finanziari relativi alla produzione del Film, come stabilito all'articolo 5 del Contratto, nonché a curare tutti gli aspetti contabili ed amministrativi della produzione del Film in Brasile, del tutto autonomamente rispetto al Produttore Italiano, che non sarà in alcun modo responsabile di ogni e qualsiasi attività compiuta dal Produttore Brasiliano in relazione al Film.

**7.6** Il Produttore Brasiliano farà sì che i Materiali vengano consegnati al laboratorio italiano che seguirà la finalizzazione del Film.

**7.7** Il Produttore Brasiliano garantirà che i Materiali siano idonei ad essere utilizzati per la post-produzione del Film, e siano di qualità tecnica e commerciale non inferiore ai migliori standard dell'industria cinematografica.

**7.8** Il Produttore Brasiliano non potrà avvalersi di eventuali coproduttori, senza il preventivo accordo del Produttore Italiano.

**7.9** Il Produttore Brasiliano non inserirà nel Film, ivi compresi i titoli di testa ed il relativo materiale pubblicitario promozionale, elementi che abbiano direttamente o indirettamente finalità pubblicitarie o promozionali di altri prodotti, senza informarne preventivamente il Produttore Italiano. Le parti di prodotto che nome, i marchi ed i nomicommerciali dei committenti del *product placement* verranno indicati nei crediti e

nei titoli di testa e di coda del Film, ovvero inconformità a qualsiasi diversa modalità prescritta dalla legislazione di ciascuno dei paesi nei quali il Film verrà distribuito.

## **8. OBBLIGHI DELLA PRODUTTRICE ITALIANA**

**8.1** Il Produttore Italiano si assume tutte le responsabilità derivanti alle attività del medesimo svolte ai sensi del Contratto e si impegna a compiere tutte le attività relative alla post-produzione del Film, incluso il processo di finalizzazione sonora in laboratorio del Film a partire dai Materiali, sino al completamento dello stesso ed alla realizzazione dei Master in lingua portoghese.

**8.2** Durante la post-produzione del Film e sino alla consegna dei Master, il Produttore Italiano provvederà a selezionare ed ingaggiare tutti gli autori, gli artisti ed i tecnici, e comunque tutti soggetti che renderanno le loro prestazioni e/o presteranno altre opere e/o servizi per la realizzazione della post-produzione del Film, nel rispetto di quanto indicato dalla legge italiana e nel Contratto.

**8.3** Il Produttore Italiano si impegna altresì ad assumersi integralmente ed autonomamente tutti gli obblighi finanziari relativi alla post-produzione del Film, come stabilito all'articolo 5 del Contratto, nonché a curare tutti gli aspetti contabili ed amministrativi della post-produzione del Film in Italia, del tutto autonomamente rispetto al Produttore Brasiliano, che non sarà in alcun modo responsabile di ogni e qualsiasi attività compiuta dal Produttore Italiano.

**8.4** Il Produttore Italiano provvederà ad informare il Produttore Brasiliano del nominativo del laboratorio che verrà utilizzato per le lavorazioni del Film.

Il Produttore Italiano provvederà a stipulare con tale laboratorio tutti gli accordi necessari alla miglior tutela dei diritti delle parti.

**8.5** Una volta terminato il processo di post-produzione, il Produttore Italiano consegnerà al Produttore Brasiliano, senza costi aggiuntivi, un Master e 3(tre) copie 35 mm del Film, che verranno inviate per il deposito in Brasile al Produttore Brasiliano che provvederà a depositarle in conformità all'accordo di coproduzione bilaterale fra la Repubblica Italiana e la Repubblica Federale Brasiliana.

**8.6** Le parti si danno atto che verranno concessi al Ministério da Cultura brasiliano i diritti per l'utilizzazione esclusiva del Film per finalità istituzionali, escluso tuttavia ogni sfruttamento a fini economici.

## **9. DIRITTI ED OBBLIGHI DELLE PARTI**

**9.1** Ciascuna delle parti si obbliga a provvedere — a sua cura e spese — ad ogni formalità prevista dalla normativa in vigore, relativamente al film lungometraggio, per ottenere il riconoscimento della nazionalità Brasiliana e la nazionalità Italiana del Film, il nulla osta alla programmazione senza divieto ai minori (ovvero con divieto per i minori di 14 anni) e l'erogazione dei contributi ed eventuali premi di qualità.

**9.2** Le parti si impegnano:

- i) a decidere di comune accordo qualsiasi modifica nel budget che porti ad un incremento dello stesso;
- ii) a rispettare le norme di legge che regolano le industrie cinematografiche brasiliana e italiana, secondo quanto stabilito nell'accordo di coproduzione bilaterale fra la Repubblica Italiana e la Repubblica Federale Brasiliana;
- iii) a specificare in tutti i supporti, la pubblicità, i materiali promozionali del Film, la documentazione, ove ciò sia richiesto, ovvero possibile, le quote di coproduzione, così come segue:  
50% (cinquanta per cento) Produttore Brasiliano;  
50% (cinquanta per cento) Produttore italiano.

iv) ad applicare nei confronti degli artisti, dei tecnici e delle persone che prendano parte o comunque collaborino alla realizzazione del Film a qualsiasi titolo (inclusi gli attori, le comparse, ecc.), i termini e le condizioni contrattuali conformi alle rispettivamente alla legislazione brasiliana ed italiana. Sono a carico e sotto la responsabilità di ciascuna delle parti i versamenti di tutti gli eventuali contributi assicurativi previsti e dovuti, secondo le disposizioni di legge vigenti, nonché la corresponsione dei corrispettivi, per la prestazione fornita, da pagare al netto delle ritenute fiscali, trattenute in qualità di sostituto di imposta e quindi versate al fisco, nel rispetto dei termini previsti. A richiesta, ciascuna delle parti dovrà fornire all'altra la relativa documentazione;

v) all'acquisizione dei diritti sulle prestazioni rese ed i contributi prestati e le opere realizzate per la realizzazione del Film a farsi carico della cessione, negoziando e concludendo direttamente ed autonomamente, i contratti relativi ai rispettivi aventi diritto, facendosi carico dei relativi compensi;

vi) a rilasciare all'altra, dietro richiesta motivata della medesima, qualsiasi atto ricognitivo (inclusi dichiarazioni, atti e documenti) dei diritti rispettivamente acquistati dal Produttore Brasiliano e dal Produttore Italiano per la realizzazione e sul Film idoneo a provare, in caso di contestazione, l'acquisizione di tali diritti ai sensi del Contratto;

vii) nell'ipotesi in cui la legge di uno Stato facesse dipendere la protezione, il rinnovo o la proroga dei diritti acquistati dal Produttore Brasiliano e dal Produttore Italiano per la realizzazione e sul Film da eventuali dichiarazioni, impegni o documentazioni, a prestare la propria collaborazione, per adempiere a tutte le formalità richieste dalle leggi e/o dai regolamenti per il riconoscimento, la tutela, il rinnovo, la proroga di tali diritti;

**9.3** Le parti concordano inoltre di consultarsi in merito a tutte le decisioni rilevanti per la produzione del Film ed il buon fine del Contratto.

**9.4** Le parti sono tenute a conservare la documentazione originale dei contratti stipulati, dei pagamenti effettuati, delle ricevute dei contributi pagati e delle trattenute fiscali versate al fisco per tutto il periodo per il quale la legge prevede l'obbligo di conservazione.



## 10. DISTRIBUZIONE DEL FILM

**10.1** Le parti determineranno di comune accordo il piano distributivo generale, informandosi reciprocamente delle principali iniziative prima di intraprenderle.

**10.2** Resta inteso sin d'ora tra le parti che:

i) per la distribuzione del Film in Brasile, i Profitti Netti (come di seguito definiti) verranno ripartiti come segue: 70% (settanta per cento) dei Profitti Netti del Film saranno destinati al Produttore Brasiliano ed il 30% (trenta per cento) al Produttore Italiano;

ii) per la distribuzione del Film in Italia, i Profitti Netti (come di seguito definiti) verranno ripartiti come segue: 70% (settanta per cento) dei Profitti Netti del Film saranno destinati al Produttore Italiano ed il 30% (trenta per cento) al Produttore Brasiliano.

iii) per la distribuzione del Film in tutti gli altri paesi del mondo, i Profitti Netti (come di seguito definiti) verranno ripartiti come segue: 50% (cinquanta per cento) dei Profitti Netti del Film saranno destinati al Produttore Italiano ed il 50% (cinquanta per cento) al Produttore Brasiliano.

**10.3** Per "*Profitti Netti*" del Film si intendono ai sensi del Contratto, tutti i compensi incassati da ciascuna delle parti quale corrispettivo a fronte dalla utilizzazione e commercializzazione del Film e dei relativi diritti di utilizzazione, in qualsiasi forma ed attraverso qualsiasi mezzo, quali, a titolo meramente esemplificativo:

- i) gli incassi derivanti dalla pubblica esecuzione del Film a prezzo fisso (i.e. cinema);
- ii) il corrispettivo per la concessione dei diritti di riproduzione del FILM su videocassette, videodisco, DVD, CD-ROM, laser-disc, Internet o qualsiasi altro mezzo elettronico o digitale, o qualsiasi altra forma o mezzo, in Brasile, Italia o in altri paesi;
- iii) il corrispettivo per la concessione dei diritti di trasmissione del Film attraverso la TV (in chiaro e/o criptata) in Brasile, nella Italia o in altri paesi;
- iv) qualsiasi diverso sfruttamento del Film.

Detratti:

- i) eventuali tasse, tributi, contribuzioni ed oneri fiscali obbligatori di qualsiasi natura;
- ii) eventuali commissioni dovute agli agenti e le spese necessarie alla generazione dei profitti, di volta in volta previamente concordate tra le parti.

## 11. RICONOSCIMENTI

**11.1** Le parti concordano che faranno riferimento nella scheda tecnica del Film, come in tutti i materiali relativi al Film, i seguenti crediti iniziali:

**“Zencrane Filmes e Indiana Production presentano”  
ESTÔMAGO  
Uma Coprodução Brasileiro-Italiana”**

**11.2** Le parti si impegnano in ogni caso a formulare i riconoscimenti nel rispetto delle normative sul diritto d'autore vigenti in Italia ed in Brasile ed in ogni altro paese nel quale il Film venga distribuito.

## **12. PREMI**

Agli eventuali premi di qualità vinti dal Film verranno divisi in parti uguali tra il Produttore Brasiliano ed il Produttore Italiano, fatta eccezione per i premi per prestazioni professionali individuali.

## **13. GARANZIE E MANLEVE**

**13.1** Il Produttore Brasiliano dichiara e garantisce:

- (a) di aver acquisito tutti i diritti di utilizzazione sul Soggetto, il Trattamento, la Sceneggiatura, e che gli stessi non violano alcun diritto di privativa di terzi;
- (b) che Soggetto, il Trattamento, la Sceneggiatura e le scene del film sono originali, nuovi ed inediti e non contengono materiale calunnioso, diffamatorio, osceno, in violazione dei diritti di terzi o interessi pubblici, ovvero di leggi e/o regolamenti applicabili;
- (c) che il Soggetto, il Trattamento, la Sceneggiatura e le scene del film non violano alcun diritto di privativa di terzi.

**13.2** Le parti dichiarano e garantiscono:

- (a) di non avere concluso con terzi accordi, o assunto nei confronti di terzi obbligazioni, che possano pregiudicare o interferire, con l'esecuzione del Contratto e di avere pertanto pieno diritto a stipulare lo stesso;
- (b) che non sussistono pretese di terzi, ovvero diritti di garanzia, gravame o rivendicazione di terzi sul Film e sui diritti attinenti il Soggetto, il Trattamento, la Sceneggiatura, nonché il pacifico godimento dei diritti sul Film di cui al Contratto;
- (c) di essere iscritti nel Registro degli operatori della comunicazione dei rispettivi paesi di appartenenza.

## **14. RISOLUZIONE**

Le parti potranno risolvere anticipatamente il presente accordo ai sensi e per gli effetti dell'articolo 1456 del codice civile, dandone comunicazione scritta con lettera raccomandata registrata all'altra parte:

- (i) in caso in cui il Produttore Brasiliano non abbia ancora consegnato al Produttore Italiano i Materiali entro il 15.12.2006;
- (ii) in caso in cui il Produttore Italiano non provveda a consegnare al Produttore Brasiliano il Master entro 6 mesi dal ricevimento dei Materiali;
- (iii) in caso di inadempimento da parte del Produttore Brasiliano alle obbligazioni previste dagli Articoli 5.3, 5.9, 13.1
- (iv) in caso di inadempimento da parte del Produttore Italiano alle obbligazioni previste dagli Articoli 5.5.

- (v) in caso di inadempimento di una delle parti alle obbligazioni previste dagli Articoli 5.1.e 5.8.

## **15. EFFETTI DELLA RISOLUZIONE**

**15.1** Nel caso in cui il Contratto sia risolto per inadempimento del Produttore Brasiliano ed il Produttore Italiano non decida di subentrare nella posizione del Produttore Brasiliano per completare la produzione del Film, dandone comunicazione scritta al Produttore Brasiliano entro 30 giorni dalla data di risoluzione del Contratto, tutti i costi, spese ed oneri sostenuti o altrimenti concordati con terzi prima della data di risoluzione del Contratto, anche se dovuti a terzi dopo tale data, per la realizzazione del Film, rimarranno esclusivamente a carico del Produttore Brasiliano.

**15.2** Nel caso in cui il Contratto sia risolto per inadempimento del Produttore Italiano ed il Produttore Brasiliano decida di far completare la post-produzione del Film da parte di un terzo produttore, dando comunicazione scritta di tale decisione al Produttore Italiano entro 30 giorni dalla data di risoluzione del Contratto, tutti i costi, spese ed oneri sostenuti o altrimenti concordati con terzi prima della data di risoluzione del Contratto, anche se dovuti a terzi dopo tale data, per la post-produzione del Film, verranno rimborsati al Produttore Italiano dal Produttore Brasiliano e tutti i materiali del Film, fino a quel momento realizzati dal Produttore Italiano per la post-produzione del Film ed i diritti d'autore o diritti simili relativi, per quanto di spettanza del Produttore Italiano, si intenderanno nella libera disponibilità del Produttore Brasiliano il quale potrà utilizzarli ai fini della post-produzione del Film.

**15.3** Nel caso di scioglimento del Contratto per qualsiasi causa intervenuto, tutte le cessioni poste in essere con il Contratto sopravviveranno allo stesso.

## **16. CESSIONE**

Le parti non potranno cedere, o altrimenti trasferire a terzi il Contratto, ovvero parte dello stesso, così come cedere o altrimenti trasferire o concedere a terzi i diritti e/o gli obblighi dallo stesso derivanti.

## **17. LEGGE APPLICABILE E FORO COMPETENTE**

Il Contratto è sottoposto alla legge italiana. Per ogni controversia tra le parti relativa all'interpretazione e/o esecuzione del Contratto, o dallo stesso derivante, saranno competenti il foro di Milano, ovvero il foro di Curitiba.

Data 04 agosto 2006

CITIZENCRANE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA (ZENCRANE FILMES)

---

(Cláudia Dybas da Natividade)  
INDIANA PRODUCTION COMPANY S.r.l.,

---

(Fabrizio Donvito)

**ANEXO C: Relatório do acordo de coprodução do filme *Estômago*****RELATÓRIO DE COPRODUÇÃO**

de filme de longa-metragem realizado a partir do acordo de coprodução cinematográfica Brasil-Itália

A finalização de som e imagem do longa-metragem ***Estômago*** foi concluída na segunda quinzena de agosto de 2007, no laboratório Augustos de Roma, onde também foram realizados os processos de impressão do internegativo brasileiro, as cópias positivas (3) e os *masters* eletrônicos do filme; que serão enviados ao Brasil, em regime de importação definitiva, até a primeira semana do mês de setembro de 2007, em cumprimento aos requisitos do art. 3º do acordo de coprodução cinematográfica Brasil-Itália.

Com o encerramento do processo de finalização do filme e com retorno dos materiais acima relacionados ao Brasil, podemos afirmar que se conclui, com os resultados pretendidos, o contrato de coprodução assinado pelas empresas produtoras Citizencrane Produções (Zencrane Filmes) e Indiana Company Production, brasileira e italiana respectivamente. Tal contrato, que segue em anexo a este documento, foi reconhecido pelos Governos do Brasil e da Itália como instrumento apto para a realização de filme de longa-metragem binacional entre os dois países.

Acreditamos que a iniciativa de realizar um filme em coprodução internacional e que tenha se beneficiado da bi-nacionalidade prevista no acordo de produção cinematográfica Brasil-Itália, foi extremamente interessante para que pudéssemos explorar, desde a elaboração do roteiro, tradições e referências culturais dos dois países; bem como temas universais, neste caso poder e gastronomia, que certamente poderão contribuir para a aceitação e identificação do filme junto às platéias internacionais (*cross over*). Além disso, por ser binacional, ***Estômago*** poderá usufruir, tanto no Brasil quanto na Europa, das facilidades fiscais e burocráticas, dos incentivos de distribuição e dos prêmios de qualidade brasileiros e europeus ligados à promoção do setor audiovisual, ampliando dessa forma as possibilidades de retorno institucional e econômico do filme.

Muito embora a possibilidade de realizar um filme em regime de coprodução internacional entre o Brasil e a Itália esteja prevista em Acordo Bilateral de Coprodução Cinematográfico preexistente, durante a produção de *Estômago* nos deparamos com algumas dificuldades operacionais e burocráticas na realização de nosso projeto. Nossa intenção é, com a elaboração deste documento, discutir os principais problemas enfrentados durante o processo de reconhecimento do projeto como binacional e, também àqueles relacionados às questões operacionais da produção de um filme que envolve dois diferentes países, sempre a partir de nossa experiência pessoal, evidentemente limitada a uma produção de baixo orçamento. Esperamos que a colocação destes problemas e que a discussão dos mesmos possa contribuir para a facilitação da realização de futuras produções entre os dois países.

Este relatório foi dividido em duas partes distintas: uma mais voltada ao caso específico de nossa produção e outra dedicada a um rápido comentário sobre a redação do atual acordo de coprodução cinematográfica Brasil-Itália, tendo em vista uma possível futura revisão do documento.

### **Antecedentes da coprodução, realização do contrato de entre as produtoras brasileira e italiana e aceitação da bi-nacionalidade provisória do filme *Estômago***

O argumento e o roteiro de ***Estômago*** foram elaborados e desenvolvidos inicialmente no Brasil no ano de 2003. Como um dos temas principais do filme é a gastronomia, ou melhor, a dessacralização da alta cozinha, e como o diretor e a produtora de ***Estômago*** trabalharam durante quase toda a década de noventa na Itália, pensar em envolver um *partner* de produção italiano no projeto nos pareceu de tudo natural.

Ainda antes de saber como seria financiada a parte brasileira do projeto, no primeiro semestre de 2004, a produtora e o diretor do filme estiveram em Milão para encontrar Fabrizio Donvito e Marco Cohen, amigos de longa data e, naquela ocasião, administradores delegados da Colorado Films, empresa de Gabriele Salvatores.

Fabrizio se interessou imediatamente pelo roteiro e já naquele ano tivemos algumas primeiras conversas sobre a possibilidade de realizar uma coprodução internacional do filme e sobre a introdução de alguns elementos no roteiro que deixassem ***Estômago*** mais instigante para o mercado italiano. Logo começamos a investigar os mecanismos legais e institucionais que pudessem facilitar nossa produção e chegamos ao Acordo de Coprodução Cinematográfica Brasil-Itália, de 1974. Contudo, além do documento do acordo em si, pouco conseguimos recolher de informações ou suporte para a utilização do acordo e nenhuma pesquisa sobre um uso precedente do mesmo frutificou.

No final do ano de 2004 a produtora brasileira venceu o edital de produção de baixo orçamento do Ministério da Cultura com o projeto *Estômago*, garantindo a parte brasileira de uma possível coprodução. Enquanto esperávamos a liberação dos recursos da primeira parcela de pré-produção, continuamos a manter viva a relação com a Itália e informamos ao Ministério da Cultura brasileiro nossa intenção de filmar *Estômago* em regime de coprodução com a Itália.

Estávamos ainda investigando a possibilidade de utilização do acordo de coprodução quando Fabrizio Donvito e Marco Cohen decidiram, no segundo semestre de 2005, sair da Colorado Films para abrir uma produtora própria, a Indiana Production Company. O projeto de *Estômago* foi levado para a nova estrutura pelos dois sócios.

No início 2006 oficializamos a participação italiana no projeto e tivemos a confirmação do Ministério da Cultura de que não tínhamos nenhum impedimento legal de filmar *Estômago* em regime de coprodução internacional, considerando que

nenhum recurso adicional federal seria utilizado. A partir desta confirmação iniciamos os primeiros contatos com a Ancine para buscar orientações sobre o uso do acordo e referências de outras produções brasileiras que já tivessem utilizado algum tipo de acordo internacional. Durante este período de pesquisa, embora tivéssemos a simpatia e boa vontade de grande parte dos funcionários contatados, conseguimos obter pouquíssimas informações concretas que pudessem nos dar suporte para a realização da coprodução ou para a elaboração do contrato. Naquele momento sentíamos a necessidade de suporte institucional, sempre com fins de operacionalizar a realização do acordo e de poder usufruir das facilidades nele previstas, tais como:

- referências, mesmo que muito abrangentes, de contratos internacionais de coprodução cinematográfica (suporte jurídico institucional);
- orientações legais para a utilização do acordo de coprodução, leia-se limites de utilização do acordo, sobretudo em relação a questões envolvendo às novas tecnologias de finalização (leia-se finalização digital);
- facilidades burocráticas para recebimento ou envio de recursos em espécie para honrar compromissos de produção (assinalados no atual acordo, mas na verdade não operativas)<sup>1</sup>.
- facilidades burocráticas para envio de material sensível negativo (revelado ou não) entre os dois países co-produtores – não existe uma regra da receita-federal para este tipo de operação (temos facilitações para o envio a exportação/importação temporária de obras audiovisuais para fins de exibição cultural, mas trata-se de positivo revelado).
- facilidades para contratação e pagamento de técnico italiano no Brasil ou brasileiros na Itália em um projeto de coprodução (contratação formal e recolhimento de impostos)<sup>2</sup>.

Considerando as dificuldades acima expressas, para a realização de nossa coprodução, tomamos a decisão de estruturar a produção de **Estômago** e redigir nosso contrato internacional segundo os limites do texto do acordo bilateral. Com isso queremos dizer que, no nosso caso, a produção serviu ao acordo e não o contrário. Por exemplo, devido aos limites do acordo: a ausência das medidas operacionais facilitadoras previstas nos art. 4º (envio e recebimento de divisas e locomoção de

---

<sup>1</sup> No **artigo 4º** do Acordo de Coprodução assinados pelos governos brasileiro e italiano estava prevista facilidades (mesmo que respeitando as legislações nacionais) da locomoção de pessoas e técnicos, da importação temporária e definitiva de material necessário à realização da produção (inclusive de negativo não revelado e cópias positivas) e da transferência de divisas para pagamentos. Contudo, operacionalmente não existe uma regulamentação nacional nos dois países que promova estas facilidades, especialmente no caso de envio de recursos e de material sensível nas produções cinematográficas. Já com a liberação de vistos temporários de trabalho para os técnicos italianos que trabalharam nas filmagens no país não tivemos nenhum problema com o relaxamento dos mesmos pelo governo brasileiro (estes técnicos, no entanto, foram contratados na Itália). O mesmo podemos dizer quanto à entrada do equipamento de som direto no Brasil em regime de importação temporária simplificada.

<sup>2</sup> Sabe-se que existem os limites das normas internas vigentes para o assunto nos dois países. De qualquer maneira, estes limites interferem no desenho da produção e por isso a questão é apontada neste documento.

material sensível) e art. 14º do acordo (não existência de uma comissão mista ou de peritos especializados); e a evidente inclinação do acordo de promover um equilíbrio entre os co-produtores dos dois países; decidimos que as competências e responsabilidades, inclusive econômicas, dos dois produtores seriam divididas em produção (pré-produção e filmagens) e finalização (montagem, imagem, som e música). E que a primeira destas etapas seria realizada no Brasil e a segunda na Itália, sem que fossem necessários envios e recebimentos de divisas entre os dois países<sup>3</sup> e tentando diminuir qualquer risco de criar problemas internacionais que necessitassem de suporte institucional fora dos limites nacionais. Contudo, esse arranjo produtivo gerou posteriormente algumas dificuldades para pudéssemos respeitar o item 4, do art. 5º do mesmo acordo que prevê a necessidade de promover um equilíbrio financeiro orçamentários entre os dois produtores. Para podermos realizar produção e finalização de maneira dissociada (sem envolver remessas de recursos) e, ao mesmo tempo, respeitar a necessidade de promover um equilíbrio orçamentário entre os países, decidiu-se reduzir os custos de produção e aumentar aqueles de finalização do filme. Desse modo, nossa idéia inicial de filmar ***Estômago*** em 35mm, foi alterada em função do acordo. Filmamos em 16mm e realizamos posterior intermediação eletrônica do material para que o orçamento final do filme ficasse equilibrado entre os dois países. Essa decisão acabou contribuindo no final do processo para criação de uma linguagem que privilegiou a performance dos atores no filme, entretanto, resta o fato de que este foi um dos recursos utilizados pelos produtores para a produção ao acordo<sup>4</sup>.

Acreditamos que a divisão de competências que estabelecemos funcionou perfeitamente em nosso caso específico porque os co-produtores brasileiro e italianos se conheciam, já desde longa data, e tinham experiência anterior de trabalho na Itália. Contudo, não podemos esquecer que esse arranjo estratégico pode ser potencialmente arriscado, no caso de pouco envolvimento anterior de trabalho dos produtores. Isso porque uma divisão de competências tão determinada significa, dentro de um processo produtivo, também uma limitação do poder de decisão da parte não envolvida diretamente no processo de produção ou finalização (ou, como no nosso caso acaba favorecendo o país responsável pela finalização, que compromete recursos substanciais somente quanto já tem a certeza da qualidade do material filmado). Neste ponto vale lembrar outra limitação do acordo: a falta de um apoio institucional, mais especificamente ligados aos setores diplomáticos (talvez ligados à promoção do comércio exterior), que sirva de referência para o produtor italiano no Brasil e para aquele brasileiro na Itália. Em outras palavras: a falta de um referente

---

<sup>3</sup> Mais tarde, quando desenvolvíamos o orçamento de produção e cruzávamos os orçamentos locais para pagamentos de fornecedores, confirmou-se que nossa divisão de tarefas no Brasil e na Itália tinha sido acertada também do ponto de vista econômico.

<sup>4</sup> Temos também que admitir que esse desenho inicial de produção, com as filmagens acontecendo no Brasil e a pós-produção na Itália, se revelou, uma vez tomada a decisão de realizar uma finalização mais refinada do filme e com o desenvolvimento do orçamento de produção global, muito acertada, porque conseguimos uma boa economia dos custos de finalização de imagem e som na Itália, em relação aos preços brasileiros.

diplomático ligado ao cinema em cada um dos dois países, faz com que cada um dos produtores envolvidos no filme fique bastante dependente do outro fora de seu país.

Como anteriormente colocado, no caso da produção de **Estômago**, o contrato estabelecido funcionou e não tivemos nenhum atrito com a produção italiana e nenhum problema com os técnicos ou atores que trabalharam no filme durante a produção no Brasil. Em todo caso, na revisão de um futuro acordo, seria interessante deixar prevista uma referência de apoio institucional diplomático (já que a prevista comissão mista - art. 14º - parece nunca ter se realizado), que respondesse pela área audiovisual nos dois países e que pudesse orientar na solução de possíveis problemas de dimensão internacional, como acontece com outros setores ligados ao comércio exterior.

Devido à tentativa, em nosso caso, de limitar possíveis atritos internacionais, já buscada durante a redação de nosso contrato, o grande problema internacional que afrontamos foi o envio da película revelada para a Itália quando da finalização do filme. A receita federal brasileira, assim como o fisco italiano, prevê facilidades para entrada de obra audiovisual em seus específicos países para fins de exibição não comercial, em regime de importação temporária. Não está prevista, contudo, facilidade de envio/recebimento para negativo revelado, fruto de coprodução internacional com o Brasil, e que vá sofrer qualquer tipo de processo laboratorial em um destes dois países. Levar a matriz do negativo 16mm de **Estômago** para Itália para a realização da intermediação e do posterior internegativo 35mm, foi um dos processos operacionais mais complicados de nossa produção. Contamos, desde a preparação dos documentos de saída do negativo, com a gentil atenção e orientação de funcionários da receita federal do Paraná, que pessoalmente se envolveram com o processo, encontrando brechas normativas, para conseguir nos ajudar nesta tarefa. Contudo, já no envio tivemos nossa matriz parada na própria receita federal do Paraná, naquela de São Paulo e na dogana italiana. Por não existir regra específica para trânsito negativo fruto de coprodução (mesmo que esta facilidade de locomoção fosse buscada no art. 4º do acordo), a documentação brasileira de saída do material (aquilo que pudemos acordar com a receita daqui para garantir o bom retorno do futuro internegativo para o Brasil) não era compatível com a documentação de entrada deste negativo na Itália. Todos estes problemas foram posteriormente resolvidos com uma série de intervenções, inclusive da própria embaixada italiana no Brasil. Mas, o transporte do negativo, gerou um *stress* desnecessário e um atraso grande na finalização do filme, que certamente poderia ter sido evitado se existisse uma atenção especial do acordo às questões operativas internacionais.

Complementando a questão das facilidades de locomoção de material técnico e divisas entre os países envolvidos em uma coprodução bilateral, vale acrescentar que, como produtores brasileiros, acreditamos que uma maior facilitação para o transporte de negativo (eventualmente flexibilizar a nota n. 5 colocada na redação do acordo depois do art. 15 que prevê a revelação do negativo em país co-produtor majoritário), para realização de processos técnicos e, até mesmo para a possibilidade de contratação direta, no país onde estão sendo realizadas as filmagens, de alguns



técnicos<sup>5</sup> estrangeiros (temos ciência de que essa questão possivelmente conflita com normas internas de cada país), poderia contribuir para reduzir os custos de produção e de pós-produção no Brasil. De nossa experiência constatamos que a pós-produção de imagem de **Estômago** custou na Itália, com qualidade técnica superior àquela oferecida pelo laboratório brasileiro, quase três vezes menos do que o preço estimado no Brasil (que nos foi oferecido supostamente como em regime de coprodução do laboratório). Também é fato que a técnica de som italiana que trabalhou no filme e que foi paga diretamente na Itália pelo produtor italiano, ganhava em regime especial (devido ao maior número de horas) cachê semanal inferior àquele que certamente teríamos conseguido acordar no Brasil, com técnico local de mesma capacitação. Esse tipo de distorção, onde técnicos e fornecedores da área audiovisual recebem no Brasil um percentual muito grande dos recursos de produção, revelou-se um dos possíveis motivos complicadores de uma coprodução internacional. Em nosso caso específico, porque já conhecíamos os produtores italianos, foi mais fácil fazê-los entender que os custos brasileiros para finalização e de alguns serviços técnicos são superiores àqueles do padrão internacional<sup>6</sup>.

Três outros problemas merecem ser indicados neste documento para uma futura reflexão em caso de uma eventual revisão do acordo Brasil-Itália e de um melhoramento da promoção de futuros acordos de coprodução internacional: o trabalho no Brasil de técnicos italianos (ou o contrário), as diferentes normativas internas dos dois países em relação à questão de direitos autorais e a falta de dados confiáveis da distribuição/exibição de filmes em salas e no mercado de *home vídeo* no Brasil. No caso de **Estômago** os técnicos italianos que trabalharam durante as filmagens no Brasil foram contratados diretamente pela produtora italiana (foram pagos e tiveram seus impostos trabalhistas recolhidos na Itália), mas tiveram que se adequar a um regime de trabalho de horas semanais diferente daquele de seu país de origem. A adequação destes técnicos ao plano de trabalho brasileiro foi bastante complicada e acabou sendo resolvida com uma compensação econômica maior. Contudo a produtora italiana, mesmo tendo realizado tal compensação, poderia ter sido acionada judicialmente, no órgão italiano equivalente ao Ministério do Trabalho, por ter extrapolado o regime de horas semanais permitidas aos técnicos de cinema

---

<sup>5</sup> Mais especificamente cargos como àqueles de assistente de câmera, operador de câmera, técnico de som direto, diretor de fotografia (neste caso precisa considerar a relevância artística do fotógrafo); são nitidamente mais custosos no Brasil do que a média internacional para filmes de longa-metragem. Esse desequilíbrio de pagamentos indiretamente cria problemas no fechamento de um orçamento de produção internacional.

<sup>6</sup> Não podemos esquecer que no Brasil a concentração e o comprometimento dos recursos econômicos de um filme em algumas áreas ocasionam situações completamente improváveis em uma produção cinematográfica internacional. Em uma produção nacional é absolutamente correto que o diretor do filme e que muitos dos demais cargos “criativos” do filme (custos *above the line*) tenham seus cachês previstos substancialmente reduzidos ou até mesmo não sejam pagos para que se possa remanejar recursos para o pagamento de cargos técnicos (evidentemente fala-se de produções de baixo ou médio orçamento – mas que são àquelas que parecem se afirmar hoje em um padrão internacional). Desse modo temos uma situação real de produção no país na qual o assistente de câmera de um filme ganha mais do que o diretor ou o produtor executivo, por exemplo. Esse padrão de produção que se estabeleceu no Brasil é absolutamente impossível de explicar para um produtor estrangeiro e, certamente limita nossa possibilidade de pensar em uma ampliação de arranjos produtivos internacionais.

daquele país. Uma possível solução para o problema, caso exista uma futura revisão do acordo de coprodução, poderia ser a colocação de que o regime de horas semanais dos técnicos, independente de sua nacionalidade, fosse aquele do país onde estão sendo realizadas as filmagens (sem esquecer que o contrato de trabalho dos técnicos que viajam é normalmente realizado em seus países de origem). Deixamos o problema.

A legislação dos dois países em relação aos direitos autorais e ao uso, comercial ou não, de marcas de produtos em filmes de longa-metragem também é muito diferente e pode potencialmente complicar a elaboração de um contrato de coprodução internacional (por exemplo, as regras de presença não comercial de marcas em filmes de longa-metragem na Itália são muito mais flexíveis do que no Brasil, já àquelas de merchandising são muito mais controladas)<sup>7</sup>.

Acreditamos que pouco se poderá acrescentar à já ampla discussão sobre a ausência de informações transparentes do mercado distribuidor/exibidor no Brasil. Gostaríamos somente de deixar registrado que as únicas informações que conseguimos fornecer sobre a matéria para nosso co-produtor foram as informações disponíveis no filme B. e que são nitidamente insuficientes como suporte para a realização de acordos internacionais.

Temos consciência de que estes três últimos assuntos levantados são regulamentados normalmente por legislação nacional. Contudo, por tratarem-se de questões importantes para o andamento do trabalho de produção internacional e para a futura distribuição comercial de filme fruto de uma coprodução, acreditamos ser importante sua colocação.

Uma vez que conseguimos chegar a um texto de contrato que atendesse às solicitações do acordo de coprodução e que fechamos o cronograma de filmagens, enviamos toda a documentação de aprovação da coprodução no Brasil para Ancine e na Itália para o MIBAC - *Ministero dei Beni Culturali*. A apresentação de documentos aconteceu, como previsto no acordo, há pelo menos um mês antes do início das filmagens de **Estômago**.

No Brasil, quando nossa solicitação de realização de filme de longa-metragem em regime de coprodução internacional chegou ao setor de superintendência de fomento da Ancine; a aprovação inicial da coprodução aconteceu em brevíssimo tempo (deverá ainda ser verificado o resultado final da obra e o atendimento dos itens previstos em contrato para obtenção do Certificado de Filme Brasileiro). Para que obtivéssemos o reconhecimento de coprodução foram avaliados, além do contrato entre as produtoras (com todos os elementos necessários previstos, inclusive a

---

<sup>7</sup> No caso do Estômago, por exemplo, a produtora brasileira solicitou separadamente a autorização de usos de imagem para marcas de vários produtos alimentares que aparecem no filme, respeitando a legislação local existente. Já a produtora italiana se posicionou contrária a este procedimento porque na Itália o uso de marcas em filme de longa-metragem, desde que não existam vínculos comerciais para isso (*merchandising*), é permitido sem a anuência das empresas controladoras das mesmas. Em uma primeira análise pareceu-nos claro que a legislação italiana privilegia a liberdade de expressão da obra de arte, enquanto àquela brasileira, protege excessivamente as marcas.

contratação de técnicos e atores dos dois países) e do roteiro, os demais documentos relacionados no texto do acordo, a saber: plano de financiamento, relação e nacionalidade de elementos técnicos e artísticos e plano de execução (cronograma de filmagens). O Ofício de aprovação de nossa coprodução foi emitido pela Ancine com data de 15 de setembro de 2006.

Na Itália, todo o processo foi enviado para o *Ministero dei Beni Culturali* na mesma data dos documentos expedidos à Ancine. Como previsto em regra interna daquele ministério também foram informadas ao longo da produção as datas de início e do final das filmagens (*denuncia*), bem como àquelas de início e de final da finalização do filme. Também foi enviado o Ofício da Ancine reconhecendo a coprodução internacional. Mesmo tendo cumprido rigorosamente todas as exigências daquele órgão, a aprovação inicial de nossa coprodução (nos mesmos termos da brasileira) demorou mais de um ano e só aconteceu no final de julho de 2007, quando o filme já estava em fase última de finalização.

Acreditamos que um dos motivos de atraso na liberação do reconhecimento da coprodução com o Brasil é o quase absoluto desconhecimento, por parte dos técnicos italianos responsáveis pela aprovação do benefício de bi-nacionalidade, da cultura brasileira e do potencial de produção no país. Por exemplo, em mais de uma ocasião foi enviado ao *Ministero dei Beni Culturali* ofício e declaração dos produtores do filme assegurando que a língua nacional do Brasil era o português e que por este motivo a captação do som direto do filme seria realizada nesta língua.

### **Comentário geral sobre os Artigos do atual Acordo**

De maneira geral podemos afirmar que o acordo de coprodução bilateral Brasil-Itália é instrumento fundamental para a realização de filmes de coprodução entre os dois países e um grande promotor de parcerias de coprodução internacional para o Brasil. Caso não existissem acordos dessa natureza, que prevê nacionalidade do filme de coprodução aos países signatários e que supre dessa forma importante aspecto ligado à distribuição de produto audiovisual, seria extremamente difícil à realização de co-produções com outros países.

Considerando, contudo, que o mercado audiovisual atualmente não se limita apenas a filmes de longa-metragem seria importante prever, em uma revisão futura do acordo, sua ampliação para outros tipos de produtos audiovisuais como, por exemplo, documentários, telefilmes e até mesmo séries televisivas. Neste caso o art. 3º do atual acordo mereceria ser completamente revisto (até mesmo porque um filme de longa-metragem atualmente não precisa ser necessariamente finalizado em película cinematográfica para sua exibição – *distribuição digital*).

Também tendo em vista a tendência cada vez maior do mercado cinematográfico de realizar filmes em regime de coprodução voltados ao mercado exibidor internacional, poder-se-ia discutir, em um futuro acordo, o ponto 4 do art. 2º que prevê a admissão de interprete de nacionalidade estrangeira aos dois países

apenas em regime excepcional e mediante o entendimento das autoridades competentes dos dois países.

O artigo 4º já foi bastante discutido em nosso texto, mas reforçamos a necessidade de se tomem medidas conjuntas que efetivamente promovam as facilidades previstas para locomoção de divisas e de material sensível, quando de uma coprodução entre os dois países signatários do acordo. Já seria de grande ajuda para futuras produções, por exemplo, que fosse disponibilizado um estudo das legislações nacionais sobre a matéria.

Em relação ao art. 5º, se consideramos o acordo de coprodução como instrumento bilateral e tendo em vistas que todo o documento parece ter sido pensado para promover um equilíbrio de tarefas entre a produção brasileira e italiana, o percentual de 30 ou 20%, (segundo a categoria do filme) como participação minoritária funciona perfeitamente. Já se os futuros objetivos do acordo forem também àqueles de promover a facilitação da realização de filmagens e produção no Brasil (*film commissions*) ou até mesmo expandir a possibilidade de realização de co-produções a países terceiros (tornando o acordo tripartido ou multilateral); a tendência comercial de mercado seria por um abaixamento destes percentuais de coprodução. O mesmo vale para a nacionalidade do diretor e para o mínimo exigido de atores e técnicos dos dois países.

O mesmo comentário do último parágrafo vale para o art. 6º do presente acordo. Para estimular a produção de filmes com países terceiros o percentual de 20% como participação minoritária é alto.

A comissão mista que trata o art. 7º parece nunca ter sido implementada (acreditamos que ela poderia ter sentido em caso de incentivos econômicos dos dois governos para a realização de co-produções).

A apresentação do pedido de admissão de coprodução que trata o art. 8º é perfeitamente coerente com o processo produtivo.

Acreditamos que o art. 9º deveria ser revisto e que a divisão orçamentária, bem como os eventuais repasses econômicos deveriam ser deixados a critério dos produtores, considerando a particularidade do financiamento cinematográfico de cada país (no caso do prêmio de B.O. do Brasil por exemplo o repasse final dos recursos de produção só acontecesse depois da entrega da primeira cópia, ou seja depois da finalização do filme).

Em relação ao art. 10º que trata das repartições de receita do filme, o princípio percentual de direitos patrimoniais vinculados ao valor que cada produtor colocou na produção do filme é àquele utilizado habitualmente no mercado cinematográfico. No caso de nossa produção, que é equilibrada economicamente, garantimos um percentual maior de direitos patrimoniais para cada co-produtor em seu próprio país (70%) e uma divisão a 50% no mercado internacional (esta nossa divisão, contudo não respeitou inteiramente a nota n. 8, colocada na redação do acordo depois do art. 15, que estabelece que reserva os mercados internos a cada um dos co-produtores. Sugerimos a flexibilização dessa nota, considerando que os acordos de distribuição podem hoje envolver percentuais pré-fixados aos produtores para o mercado mundial).

O art. 11º é muito positivo, especialmente em caso de igualdade de participação dos co-produtores, se considerarmos os benefícios de distribuição e venda que um filme co-produzido com a Itália poderá usufruir com a Comunidade Européia (ou quem sabe futuramente no Mercosul). Em nosso caso, como temos igualdade de participação dos co-produtores, certamente esperamos usufruir dos benefícios de distribuição e prêmios de qualidade europeus bem como de seus acordos de exportação cinematográfica para países terceiros.

Sobre o art. 12º seria interessante pensar em criar uma identidade visual para o acordo (*logo*) que equilibre a exigência de identidade visual dos dois países. O fato de termos utilizado a marca do governo federal brasileiro, segundo previsto no contrato de realização do B.O com o Minc (ou mesmo outras marcas do governo federal brasileiro, devido à particularidade de nosso sistema produtivo) poderá criar constrangimento futuro para o outro país, que colocou recursos equivalentes na produção e que não possui norma específica sobre o assunto. Caso tivéssemos uma identidade visual forte do acordo esse aspecto ficaria minimizado.

O art. 13º, que trata dos órgãos nacionais competentes para a aplicação do presente acordo, acreditamos deverá ter redação alterada para Ancine, como órgão brasileiro e *Ministero dei Beni Culturali* para Itália. Os dois órgãos que efetivamente se ocuparam da coprodução em nosso caso. Voltamos a sugerir que se prepare quadros de pessoal orientados no uso do acordo e que conheçam as potencialidades produtivas dos dois e nos dois países e que possam cooperar na promoção de produções internacionais.

Sobre o art. 14º acreditamos que as comissões mistas nunca existiram. Considerando que o acordo não prevê incentivos financeiros para a promoção de produções, acreditamos que a preparação de funcionário(s) ou peritos (com talvez um assessor jurídico) ligados à Ancine, ao *Ministero dei Beni Culturali* e a órgão diplomático nos dois países poderia contribuir significativamente na avaliação das dificuldades de aplicação do acordo e na promoção de novas produções.

As notas do item 15 já foram comentadas no decorrer deste documento.

Voltamos a enfatizar que o acordo é extremamente importante para a ampliação do mercado audiovisual brasileiro e esperamos que este breve relato possa de alguma maneira contribuir na promoção de futuras produções entre o Brasil e a Itália;

Agradecemos sua atenção;

Curitiba, 28 de agosto de 2007.

Cláudia da Natividade  
Zencrane Filmes