# Development with Impact

–

# Desenvolvimento de Impacto

Presented by

Hubert Bals Fund

Projeto Paradiso

in partnership with

SHOW ME THE FUND

**At a crossroads:**
**introduction from Tamara Tatishvili,**
**Head of the Hubert Bals Fund**

page 4

**Strong narratives begin in development:**
**introduction from Josephine Bourgois,**
**Executive Director of Projeto Paradiso**

page 7

**Put ourselves in motion:**
**Marcelo Caetano on Baby**

page 10

**Be there for each other:**
**Payal Kapadia on All We Imagine as Light**

page 16

**Vanja Kaludjercic and Tamara Tatishvili**
**on the Hubert Bals Fund**

page 22

**Overview of Hubert Bals Fund support in Brazil**

page 28

**Development support in the Brazilian audiovisual industry:**
**history and perspectives**

page 35

**Em uma encruzilhada:**
**introdução por Tamara Tatishvili,**
**Diretora do Hubert Bals Fund**

página 5

**Narrativas fortes começam no desenvolvimento:**
**Josephine Bourgois, Diretora Executiva**
**do Projeto Paradiso**

página 8

**Fazer a gente se mexer:**
**Baby de Marcelo Caetano**

página 13

**Apoiar uns aos outros:**
**Payal Kapadia sobre Tudo Que Imaginamos Como Luz**

página 19

**Vanja Kaludjercic e Tamara Tatishvili**
**sobre o Hubert Bals Fund**

página 25

**Panorama dos apoios do Hubert Bals Fund no Brasil**

página 29

**O apoio ao desenvolvimento no audiovisual brasileiro:**
**histórico e perspectivas**

página 40

Projeto Paradiso and the Hubert Bals Fund present *Development with Impact*, a publication that aims to expand the debate on financing the development of feature films in Brazil and around the world.

The launch of this publication is an integral part of the Impact Day, an event promoted by both organisations during the IV Encontro de Ideias Audiovisuais of the 48th Mostra Internacional de Cinema em São Paulo held at the Cinemateca Brasileira in October 2024.

Projeto Paradiso e Hubert Bals Fund apresentam *Desenvolvimento de Impacto*, publicação que visa ampliar o debate sobre o financiamento do desenvolvimento de longas-metragens no Brasil e no mundo.

O lançamento deste material integra a programação do Impact Day, evento promovido pelas duas organizações durante o IV Encontro de Ideias da 48a Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, na Cinemateca Brasileira, em outubro de 2024.

# At a crossroads: introduction from Tamara Tatishvili, Head of the Hubert Bals Fund

Tatishvili reflects on the uncertainty facing early-stage financing, and calls for unified action to future-proof talent development and the relevant funding.

At the Hubert Bals Fund (HBF) of International Film Festival Rotterdam (IFFR), we are proud to continue our partnership with Projeto Paradiso and co-present this publication, *Development with Impact*.

This work serves as a reminder of the importance of development funding in Brazil and across the globe amidst a rapidly evolving industry marked by technological shifts and global political uncertainty.

Together, we have spoken to Brazilian and international filmmakers, collected internal data, reflected and would like to emphasise the essential role of development funding in nurturing emerging talent. We're posing a question: how can we ensure continuous and sustainable support for filmmakers in the early stages of their careers, both at a national and international level?

When IFFR's founder and first director Hubert 'Huub' Bals envisioned the Fund before its inception in 1988, he recognised the pressing need to support filmmakers, particularly in regions with limited access to resources. Since then, the HBF has pioneered a support mechanism, providing a vital springboard for talent in territories where filmmaking might otherwise be a genuine challenge. This model of early-stage development funding has inspired many and has been replicated across the European film industry, highlighting the importance of development support on the agenda of industry decision-makers.

What began in the 1980s has, over the decades, helped launch extraordinary talent worldwide, with HBF's seed funding often being a decisive factor in the realisation of some films that might otherwise never have been made. The Fund has offered a launchpad to some of the most distinguished filmmakers of recent times, like Apichatpong Weerasethakul, Djibril Diop Mambéty, Wang Bing, Kleber Mendonça Filho, Kaouther Ben Hania and Lucrecia Martel. We are also proud of the role we've played in nurturing talent and contributing to the vibrant film landscape in Brazil, and have in recent years supported the highly anticipated upcoming debuts from filmmakers including Grace Passô, Karen Suzane, Everlane Moraes and Leonardo Martinelli.

As the industry continues to evolve, we stand at a crossroads, where sustained investment in early-stage financing is increasingly uncertain. Our presence in Brazil through this partnership with Projeto Paradiso and by attending the Mostra Internacional de Cinema em São Paulo signals not only our commitment and dedication

but also our alertness to new, innovative forms of cooperation to be identified. Together, we aim to raise awareness of the precarious state of development funding and the essential role European financing models still play in supporting international filmmakers. With subsidies shrinking in many European countries and the world grappling with conflicts, we present this informal publication to share some narratives, remind us of the value of legacy and to reflect on how we can secure the future of this crucial support for the next generation of filmmakers. Now is the time for unified action to future-proof talent development and relevant funding in years to come.

Just like life itself, all funding models and support mechanisms must evolve, recalibrate, and chart new courses. We are offering a path for joint reflection and seek to reinvent our presence in Brazil, with a stronger emphasis on existing partnerships and new players. As you explore the following case studies, stories, and imperfect data, we remind you that our aim is not perfection, but progress — an evolution shaped by both challenges and achievements.

Tamara Tatishvili,
Head of the Hubert Bals Fund

# Em uma encruzilhada: introdução por Tamara Tatishvili, Diretora do Hubert Bals Fund

Tatishvili traz uma reflexão sobre as incertezas do financiamento de projetos em estágio inicial e defende uma ação unificada no desenvolvimento de talentos e em financiamentos relevantes para o futuro.

Nós, do Hubert Bals Fund (HBF) do Festival Internacional de Cinema de Roterdã (IFFR), temos o orgulho de dar continuidade à nossa parceria com o Projeto Paradiso e apresentar em conjunto esta publicação, *Desenvolvimento de Impacto*.

Esse trabalho serve como lembrete da importância do financiamento do desenvolvimento de projetos no Brasil e em todo o mundo, já que a indústria audiovisual segue em rápida evolução, marcada por mudanças tecnológicas e incertezas políticas globais.

Juntos, conversamos com cineastas brasileiros e internacionais, coletamos dados internos, refletimos sobre o cenário atual e queremos enfatizar o papel essencial que o financiamento de desenvolvimento de projetos tem no fomento a talentos emergentes. Nos fizemos a seguinte pergunta: como podemos garantir apoio contínuo e sustentável a cineastas no início de suas carreiras, tanto a nível nacional quanto internacional?



Quando o fundador e primeiro diretor do IFFR, Hubert 'Huub' Bals, idealizou o fundo, antes de criá-lo em 1988, ele reconheceu a necessidade urgente de apoiar cineastas, especialmente em regiões com recursos limitados. Desde a sua criação, o HBF foi um mecanismo pioneiro, atuando como uma plataforma vital de lançamento de talentos em territórios onde a produção audiovisual poderia, sem este apoio, ser um enorme desafio. Esse modelo de financiamento de desenvolvimento de projetos em estágio inicial inspirou muitos outros, e foi replicado em todo o setor cinematográfico europeu, destacando a importância do apoio ao desenvolvimento na agenda dos tomadores de decisão desta indústria.

Iniciado nos anos 1980, ele vem, ao longo das décadas, ajudando a lançar talentos extraordinários em todo o mundo, com o *seed funding* do HBF sendo muitas vezes um fator decisivo na realização de alguns filmes que, sem ele, jamais teriam sido feitos. O fundo foi responsável por revelar para o mundo alguns dos mais ilustres cineastas dos últimos tempos, como Apichatpong Weerasethakul, Djibril Diop Mambéty, Wang Bing, Kleber Mendonça Filho, Kaouther Ben Hania e Lucrecia Martel. Também nos orgulhamos do papel que desempenhamos na formação de talentos e na contribuição para o vibrante cenário cinematográfico brasileiro — nos últimos anos, apoiamos estreias aguardadas de cineastas como Grace Passô, Karen Suzane, Everlane Moraes e Leonardo Martinelli.

O setor segue evoluindo, e nos vemos agora em uma encruzilhada, onde um investimento contínuo no financiamento de projetos em estágio inicial é cada vez mais incerto. Nossa presença no Brasil por meio dessa parceria com o Projeto Paradiso e da participação na Mostra Internacional de Cinema em São Paulo sinaliza não apenas nosso compromisso e dedicação, mas também nossa busca por novas e inovadoras formas de cooperação. Juntos, buscamos chamar atenção para o estado precário do financiamento de desenvolvimento e o papel essencial que os modelos de financiamento europeus ainda desempenham no apoio a cineastas internacionais. Com a diminuição de subsídios em muitos países da Europa e inúmeros conflitos por todo o mundo, apresentamos esta publicação informal para compartilhar algumas narrativas, lembrar-nos de um legado valioso e refletirmos sobre as possibilidades de garantir o futuro desse apoio crucial para a próxima geração de cineastas. Agora é a hora de agir de forma unificada para garantir o desenvolvimento de talentos e financiamentos relevantes para o futuro nos próximos anos.

Assim como a própria vida, todos os modelos de financiamento e mecanismos de apoio precisam evoluir, ser recalibrados e traçar novos rumos. Oferecemos aqui um caminho para a reflexão conjunta e buscamos reinventar nossa presença no Brasil, com maior ênfase nas parcerias existentes e em novos profissionais do setor. Ao explorar esses estudos de caso, histórias e dados imperfeitos, lembramos que nosso objetivo não é a perfeição, mas o progresso — uma evolução moldada tanto por desafios quanto por conquistas.

# Strong narratives begin in development: introduction from Josephine Bourgois, Executive Director of Projeto Paradiso

Bourgois explains the creation of Projeto Paradiso and the special attention it gives to the development of feature films, a phase that, she argues, must be seen as an investment, not a cost.

The application of development resources is one of the audiovisual industry's most strategic and transformative pillars. The contributions directed to this initial phase are essential, not only for the completion of the projects but also as impact investments that generate substantial returns throughout the entire production chain. This perception was consolidated in 2018, when, alongside Olga Rabinovich, our founder, I conducted interviews with big names in the Brazilian audiovisual industry to support the creation of Projeto Paradiso. Since then, this crucial phase has become one of the main focus of our activities.

Development ranges from the conception of an idea to the structuring of the script and the project's financing — including research, character development, feasibility studies, audience design, and more. At this moment, the work's creative and conceptual foundation is born, determining its quality, appeal to the public, sales and distribution potential. In an increasingly rigorous and saturated global market, with ever-increasing production of original content, the success of a work is directly linked to the initial stage. Dedicating time and resources to this phase brings creative and strategic clarity, making the project more robust, and adding a competitive edge. In the long term, this increases its chances in markets, festivals, the box office, and its international projection.

As the Brazilian audiovisual industry has sought to consolidate its position on the international scene, early-phase involvement has become even more critical. However, development investment within the country has proven unpredictable. In recent years, the majority of funding for this phase was privately sourced, originating from streaming platforms, which usually work with the retention of the intellectual property of the works. In regards to public funds, contributions have been made through municipal or state laws, especially since the pandemic, by means of emergency policies.

Audiovisual Sector Fund (FSA) investments — the primary source of direct resources for Brazilian cinema — illustrate significant shortages during this critical production stage, according to data from National Cinema Agency (ANCINE). In fact, the last call for a specific line for development dates back to 2017. Since then, the dedicated percentage of FSA contracted resources has ranged from only 0.6% to 4% of the fund's global investment.

The publication we present here, conceived in partnership with the Hubert Bals Fund, includes a review of public investment in development in Brazil. This study, by Ana Paula Sousa and Maria Marta Pinto, researchers and specialists in audiovisual public policies, provides data on financing fluctuations for this stage and an overview of the sector's challenges and opportunities. It reinforces the importance of continuous support for development as a fundamental component capable of strengthening the whole audiovisual industry.

## Strong narratives begin in development

Aware of significant gaps in this phase, Projeto Paradiso created a specific programme to offer time, space and structure for Brazilian fiction feature film projects. Incubadora Paradiso, now in its sixth edition, offers fellowships, script mentoring, and production consultancy so that projects can move on to the next stage more robustly and better prepared for the challenges of the international market.

With this in mind, Projeto Paradiso became the first international partner of the Hubert Bals Fund. Over more than 35 years, the Dutch fund has supported more than 40 Brazilian projects at the development stage alone. This alliance aims to increase the quality of the productions and the cultural, social and economic impact of the works since the endorsement offered by institutions like the Hubert Bals Fund brings much-needed resources and visibility.

It is necessary to see development as an investment, not a cost. This is the type of support that makes it possible for innovative and diverse narratives to emerge and reach audiences around the world. The commitment to this crucial phase bears fruit for both the supported projects and the global audiovisual ecosystem, as it creates systemic value for a more diverse, inclusive, and globally connected industry. Well-developed works have a greater chance of standing out in the market and can communicate with different audiences, leading to films that can truly leave a mark.

## Introduction from Josephine Bourgois

Josephine Bourgois,
Executive Director of Projeto Paradiso

Solving gaps in the development stage does not guarantee a film's success, as distribution also suffers from a lack of investment. It is evident, in terms of public support policies, that the hyperfocus on production neglects both the initial phase, which can bolster the overall quality of the work, and the final phase, which is responsible for generating increased demand, flow, and connection. Consequently, Brazilian film projects miss out on opportunities to stand out in the market and reverberate beyond the audiovisual sector. We hope that these pages can point us in the direction of strengthened collaboration and lasting solutions.

# Narrativas fortes começam no desenvolvimento: Josephine Bourgois, Diretora Executiva do Projeto Paradiso

Bourgois conta da origem do Projeto Paradiso
e de seu enfoque no apoio ao desenvolvimento de longas,
uma fase que ela encara como investimento, e não gasto.

A aplicação de recursos em desenvolvimento é um dos pilares mais estratégicos e transformadores da indústria audiovisual. Os aportes direcionados a essa fase inicial são essenciais não apenas para a concretização dos projetos, mas também como um investimento de impacto, gerando retornos significativos para toda a cadeia produtiva. Para nós, essa percepção foi consolidada em 2018, quando, ao lado de Olga Rabinovich, nossa fundadora, conduzi entrevistas com grandes nomes do audiovisual brasileiro para fundamentar a criação do Projeto Paradiso. Desde então, essa fase crucial se tornou um dos principais focos das nossas atividades.

O desenvolvimento abrange desde a concepção da ideia até a estruturação do roteiro e financeira do projeto, passando por pesquisa, elaboração de personagens, estudo de viabilidade, desenho de audiência e muito mais. É nesse momento que nascem as bases criativas e conceituais da obra, que irão determinar sua qualidade, apelo ao público, potencial de vendas e distribuição. Em um mercado global cada vez mais rigoroso e saturado, com produção crescente de conteúdo original, o sucesso de uma obra está diretamente atrelado à etapa inicial. Ela traz uma clareza criativa e estratégica que torna o projeto mais robusto, com diferencial competitivo. A longo prazo, isso amplia suas chances em mercados, festivais e nas bilheterias, bem como sua projeção internacional.

No contexto brasileiro, onde a indústria audiovisual tem buscado consolidar sua posição no cenário internacional, a aposta nessa fase se torna ainda mais importante. O investimento em desenvolvimento no país, contudo, tem se mostrado imprevisível. Nos últimos anos, grande parte dos recursos para esta fase eram privados e vieram de plataformas de streamings, que costumam trabalhar com a retenção da propriedade intelectual das obras. Já em termos de fundos públicos, os aportes têm se dado através de leis municipais ou estaduais, sobretudo a partir da pandemia, com editais emergenciais.

Os investimentos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) — principal fonte de recursos diretos para o cinema brasileiro — exemplificam a carência sofrida nesta etapa crucial da produção. A última chamada de uma linha específica para desenvolvimento data de 2017. Desde então, o percentual de recursos contratados do FSA para esta rubrica variou de 0,6% a 4% do investimento global do fundo, segundo dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine).

A publicação que apresentamos a seguir, concebida em parceria com o Hubert Bals Fund (HBF), inclui um histórico do investimento público em desenvolvimento no Brasil, conduzido pelas pesquisadoras e especialistas em políticas públicas em audiovisual Ana Paula Sousa e Maria Marta Pinto. O estudo traz dados sobre as oscilações no financiamento dessa fase para fundamentar uma reflexão qualificada sobre os desafios e oportunidades para o setor, reforçando a importância de um apoio contínuo ao desenvolvimento como um pilar capaz de fortalecer a indústria audiovisual como um todo.

Atento à lacuna significativa nessa fase, o Projeto Paradiso criou um programa específico para tentar oferecer tempo, espaço e estrutura para projetos brasileiros de longas-metragens de ficção. A Incubadora Paradiso, já em sua sexta edição, oferece bolsas em dinheiro, mentorias de roteiro e consultorias de produção para que os projetos possam passar à etapa de produção mais robustos e bem preparados para os desafios do mercado internacional.

É também com este diagnóstico em mente que o Projeto Paradiso se tornou o primeiro parceiro internacional do Hubert Bals Fund. Em seus 30 anos de existência, o fundo holandês já apoiou mais de 40 projetos brasileiros somente na etapa de desenvolvimento. Essa aliança visa ampliar não só a qualidade das produções, como o impacto cultural, social e econômico das obras, uma vez que a chancela oferecida por instituições como esta traz recursos e visibilidade para o projeto.

O compromisso com essa fase crucial gera frutos tanto para os projetos contemplados quanto para o ecossistema audiovisual global, já que cria valor sistêmico para uma indústria mais diversa, inclusiva e conectada globalmente. Projetos bem desenvolvidos têm chances maiores de se destacar no mercado e alcançar audiências diversas, gerando filmes memoráveis.

É preciso enxergar o desenvolvimento como um investimento, e não um custo. Esse tipo de suporte é o que torna possível o surgimento de narrativas inovadoras e diversificadas que, sem o devido apoio, talvez nunca chegassem ao público.

Isso não significa que ao solucionar lacunas na etapa do desenvolvimento o filme terá garantia de sucesso. Afinal, o outro extremo da cadeia audiovisual, a distribuição, sofre também com a falta de investimento. É evidente que o hiperfoco na produção das políticas de fomento público deixa à margem tanto a fase inicial, capaz de oferecer mais qualidade à obra, quanto a final, que gera demanda, escoamento e conexão, perdendo assim a chance de dar às obras mais condições de se destacar no mercado, criando um produto final que reverbera além do setor audiovisual. Esperamos que este material indique a direção de parcerias mais fortes e soluções duradouras.

# Put ourselves in motion: Marcelo Caetano on Baby

by Fraser White

Caetano wants to get us moving in times of inertia. The Brazilian filmmaker discusses his São Paulo Mostra-selected *Baby*, and how he put it together with the help of the Hubert Bals Fund, CineMart and Dutch filmmaking talent.

Despite working on his second film for more than seven years, the true essence of Brazilian filmmaker Marcelo Caetano's Hubert Bals Fund-backed *Baby* didn't reveal itself until the premiere. "When I screened the film in Cannes, I said, 'Oh my God, it's a love story!'" This came as a surprise, given his intention to create a social commentary about a young gay man abandoned by society, and the harsh realities that the film's two protagonists must navigate.

After his release from juvenile prison, 17-year-old Wellington, forsaken by his family, is left to build a life for himself on the streets of São Paulo. He encounters the older Ronaldo in an adult cinema, and he helps him survive in a world of hustling and sex work. The passionate, often toxic, relationship between the two becomes the heart of the film. "People were touched by the love story, about the impossibility of love between two people that are very, very different from each other."

This contrast, between the violence within Brazilian society, and the love between two individuals operating at its fringes, was crucial to Caetano. "It's very difficult to represent a contradictory country like Brazil, because it is very unequal, it's very violent, but people here find ways to survive with solidarity, with happiness, with a lot of joy, with a lot of sensuality." The best Brazilian cinema, he says, finds a way to balance the negativity with joy and colour, in contrast to gruelling social dramas that can be common on the continent.

"It's very difficult to represent a contradictory country like Brazil."

Throughout his work, Caetano approaches relationships, identity, class, and racial and sexual diversity with affection and sensitivity. After screening two short films at IFFR, he found the perfect home for the world premiere of his debut feature *Corpo elétrico* at the festival in 2017. At the time, he already had the initial idea for *Baby* that he later submitted to the Hubert Bals Fund, which awarded the project a development grant of €10,000 later that year.

Reflecting on his many visits to IFFR, he says the festival helped him find his feet within the industry. "It's not an elitist festival, it's a

"I want to get to people, to get into people's minds and hearts."

Stills from *Baby*

democratic way of watching and discussing films." An ambience where you can get close to your icons is what has made it special for him. "I had a lot of good experiences of Q&As with directors that I like a lot; I saw an IFFR Talk with Sean Baker, for example. It's very interesting how you can get close to these people that are very established in the market. I think it's one of the qualities that makes it very good for a young filmmaker to go to Rotterdam."

With the initial impetus that came with the HBF development fund, the project could gather pace. It was invited to BoostNL, a development collaboration that started at the Holland Film Meeting during the Netherlands Film Festival in September, and concluded at IFFR, where it was presented at the festival's co-production market CineMart in 2018. They were able to secure the projects co-producers Circe Films (the Netherlands) and Still Moving (France), as well as a second Dutch co-producer Kaap Holland Film, that would both later offer plenty creative input as well as post-production for the sound.

Despite getting development funds and co-producers on board, there were still plenty of hurdles to overcome, not least the Bolsonaro government that came head-to-head with his struggle for joyous representations of often-stigmatised groups. "The industry in general was very attacked by his government, but LGBTQIA+ projects, cultural and artistic projects specifically." Unable to get national funding, the project was stalled until they eventually received regional support which meant they could set up their co-production, only to be met with the pandemic.

Caetano reflects positively on the lengthy process however, allowing time for the project to breathe. "I took this time to study a lot and to rewrite the film." In this period, he directed two TV series which he believes were critical for sharpening his understanding of how to reach an audience. "You are trying to put cinema into the TV series, but there was also learning from the other side. I wanted to make a film that's very connected to the forms of cinema that I like — my obsessions, my eccentricities, my desires, the forms, the way I like to shoot. But I want to get to people, to get into people's minds and hearts. TV series have to create this connection."

Motivated by a mission to connect his work as an auteur with a form that can grab an audience, he landed on the artistic, and political, core of *Baby*: movement. As Wellington finds his freedom from prison, he drifts through the downtown streets of the city, reconnecting with the gay urban scene and his group of friends as they vogue on public transport. Under Ronaldo's wing they move between different spaces and groups, like the warmth of the queer family of his former partner Priscilla and her wife. There's a dangerous side to this vagrant life, but the energy of the city is alive under the racy funk of the film's sound design.

Caetano shot the downtown scenes with hidden cameras to capture the actors in the real environment, that of his very own neighbourhood. "I've been shooting the same place for 15 years,

Stills from *Baby*

and it's the area where I live. I can generally walk to the set locations — I'm walking all the time. It's my day-to-day life, my friends, my neighbours, the people that live on the streets that I talk to."

From an insider's perspective, he wanted to challenge the images he was used to seeing of São Paulo. "When it's represented in film, generally it's grey and sad. But there's a lot of colourful things happening under the skin of the city. It's a very dynamic place: there are very vibrant and colourful migrant, gay, electronic subcultures that exist in the downtown city."

"There are very vibrant and colourful migrant, gay, electronic subcultures that exist in the downtown city."

Bringing the audience in contact with this vibrancy through the film's ceaseless energy was key, not only to the film's appeal, but also its social argument.

"This was something that was very political because it's not a film set in an apartment. The movement gives us the perspective of diversity, because you're finding new things, new identities all the time." He wants the film to get us moving at a time when many suffer from inertia. "People are on the couch watching Netflix. People are not going to political gatherings. People are not going to parties. People are using dating apps. We are getting more and more and more stuck." For Caetano, *Baby* is rallying cry to "put ourselves in motion."

Another element Caetano sees as fundamental to his politics is the casting. Tired of seeing the same faces across Brazilian film and TV, he sets up public castings that he announces in local newspapers. João Pedro Mariano, who plays Wellington, was chosen from nearly 2,500 hopefuls who sent in their pitch. Ricardo Teodoro, who plays Ronaldo, had worked with Caetano on a TV series after a similar casting process, and was recognised at Cannes's Semaine de la Critique, winning on the Prix Fondation Louis Roederer de la Révélation, the rising star award.

Placing the actors in the real surroundings of gritty downtown São Paulo, his directing style keeps his philosophy at heart. "You can get deeper into the stories if you understand that people are not only victims." Even though the characters are dealing with trauma, with violence and with exclusion, they can't identify as victims, he tells them. Instead: "You have to think of yourself as a fighter, as the resistance, as a soldier. You are fighting. You are defending yourself."

"Sometimes the best defence is love, is sex, is pleasure, is music" — and for Caetano, film.

# Fazer a gente se mexer: Baby, de Marcelo Caetano

por Fraser White

Caetano quer gerar movimento em tempos de inércia. O cineasta brasileiro conta sobre *Baby*, selecionado para a Mostra de São Paulo, feito com a ajuda do Hubert Bals Fund, do CineMart e de talentos cinematográficos holandeses.

Foram sete anos de dedicação ao seu segundo filme, *Baby*, mas a verdadeira essência do longa do cineasta brasileiro Marcelo Caetano, apoiado pelo Hubert Bals Fund, revelou-se somente na estreia: “Quando exibi o filme em Cannes, pensei: ‘Meu Deus, é uma história de amor!’” Uma surpresa, dada a intenção de fazer um comentário social sobre um jovem gay abandonado pela sociedade e as duras realidades dos dois protagonistas.

Após sair da prisão juvenil, Wellington, de 17 anos, abandonado pela família, precisa construir uma vida para si mesmo nas ruas de São Paulo. Ronaldo, um homem mais velho com quem encontra em um cinema adulto, o ajuda a sobreviver em um mundo de prostituição e trabalho sexual. O relacionamento passional e muitas vezes tóxico entre os dois se torna o coração do filme. “As pessoas foram tocadas pela história de amor, sobre a impossibilidade do amor entre duas pessoas que são muito, muito diferentes uma da outra.”

Esse contraste entre a violência na sociedade brasileira e o amor entre dois indivíduos sobrevivendo às suas margens era crucial para Caetano. “É muito difícil representar um país contraditório como o Brasil, porque é muito desigual, é muito violento, mas as pessoas aqui encontram maneiras de sobreviver com solidariedade, com felicidade, com muita alegria, com muita sensualidade.” O bom cinema brasileiro, diz ele, encontra maneiras de equilibrar o negativo com alegria e cor, em contraste com dramas sociais extenuantes que muitas vezes são comuns em todo o continente.

Em sua obra, Caetano aborda relacionamentos, identidade, classe e diversidade racial e sexual com afeto e sensibilidade. Após exibir dois curtas-metragens no Festival Internacional de Cinema de Roterdã (IFFR), ele viu no festival o lugar perfeito para a estreia mundial do seu primeiro longa, *Corpo Elétrico*, em 2017. Na época Caetano já tinha a ideia inicial para *Baby*, e mais tarde inscreveu o projeto no Hubert Bals Fund, onde, no fim daquele mesmo ano, ganhou uma bolsa de desenvolvimento de 10 mil euros.

“É muito interessante como você consegue se aproximar de pessoas já muito consolidadas no mercado.”

Em retrospecto sobre suas muitas visitas ao IFFR, ele diz que o festival o ajudou a se firmar na indústria. “Não é um festival elitista, é uma forma democrática de assistir a filmes e discutir filmes.” O ambiente onde é possível se aproximar de seus ídolos é o que o torna especial para ele. “Tive muitas experiências boas em sessões de debate com diretores de quem gosto muito; vi uma palestra com Sean Baker, por exemplo. É muito interessante como você consegue se aproximar de pessoas já muito consolidadas no

*Stills* de *Baby*

“Quero chegar até as pessoas, entrar nas mentes e corações delas.”

mercado. Acho que é um dos maiores atrativos para qualquer jovem cineasta ir a Roterdã.”

Com o pontapé inicial dado pelo fundo de desenvolvimento do HBF, o projeto passou a ganhar movimento. Ele foi convidado para o BoostNL, uma colaboração de desenvolvimento que começou no Holland Film Meeting, durante o Netherlands Film Festival, em setembro, e foi concluída no IFFR, onde o projeto foi apresentado no mercado de coprodução CineMart, em 2018. Foi assim que entraram os coprodutores do projeto, Circe Films (Holanda) e Still Moving (França), bem como um segundo coprodutor holandês, Kaap Holland Film, que mais tarde trariam muitas contribuições criativas, bem como a pós-produção de som.

Apesar de ter fundos de desenvolvimento e coprodutores a bordo, ainda havia muitos obstáculos a serem superados. Entre eles, o governo Bolsonaro, que entrou em confronto direto com a luta do diretor por representações alegres de grupos frequentemente estigmatizados. “A indústria em geral foi muito atacada por seu governo, mas mais especificamente projetos LGBTQIA+, culturais e artísticos.” Incapaz de obter financiamento nacional, o projeto ficou paralisado até finalmente conseguir apoio regional, o que significava que a coprodução poderia seguir em frente. Só que ela deu de cara com a pandemia.

Apesar de tudo, Caetano reflete positivamente sobre o longo processo, que deu tempo para o projeto respirar. “Aproveitei esse tempo para estudar muito e reescrever o filme.” Nesse período, ele dirigiu duas séries de TV que acredita terem sido essenciais para aguçar sua compreensão de como atingir o público. “Você tenta colocar cinema na série de TV, mas também há um aprendizado do outro lado. Eu queria fazer um filme que fosse muito conectado às formas cinematográficas que eu gosto — minhas obsessões, minhas excentricidades, meus desejos, as formas e a maneira como gosto de filmar. Mas eu queria atingir as pessoas, entrar na mente e no coração delas. As séries de TV precisam criar essa conexão.”

Motivado pela missão de conectar seu trabalho autoral com uma forma que pudesse prender o público, ele chegou ao cerne artístico e político de *Baby*: movimento. Ao sair da prisão, Wellington vagueia pelas ruas do centro da cidade, reconectando-se com a cena urbana gay e seu grupo de amigos enquanto eles desfilam no transporte público. Debaixo da asa de Ronaldo, ele se move entre diferentes espaços e grupos, como o calor da família *queer* de sua ex-parceira Priscilla e sua esposa. Há um lado perigoso nessa vida errante, mas a energia da cidade pulsa sob o funk ousado do design de som do filme.

Caetano filmou as cenas do centro da cidade com câmeras escondidas para captar os atores no ambiente real, o do seu próprio bairro. “Estou filmando no mesmo lugar há 15 anos, na área onde eu moro. Geralmente consigo ir a pé até o set — eu ando o tempo todo. Essa é a minha vida cotidiana, meus amigos, meus

*Stills* de *Baby*

"Você pode ir mais a fundo nas histórias se entender que as pessoas não são apenas vítimas."

vizinhos, as pessoas que moram na rua com quem eu converso."

Da perspectiva de quem vê de dentro, ele queria contestar a imagem comum que se tem de São Paulo. "Quando é representada em filmes, a cidade geralmente é cinza e triste. Mas abaixo da superfície há muita cor. É um lugar muito dinâmico: subculturas imigrantes, gays, eletrônicas, todas muito vibrantes e coloridas, convivem no centro da cidade." Colocar o público em contato com essa vibração por meio da energia incessante do filme foi fundamental, não apenas para torná-lo atrativo, mas também como parte de seu argumento social.

"Há algo muito político aí, porque não é um filme em um apartamento. O movimento nos dá a perspectiva da diversidade, porque você encontra coisas novas, novas identidades o tempo todo." Ele quer que o filme faça as pessoas se moverem em um momento em que muitos sofrem de inércia. "As pessoas estão no sofá assistindo Netflix. As pessoas não estão indo para encontros políticos. As pessoas não estão indo para festas. As pessoas estão usando aplicativos de namoro. Estamos cada vez mais e mais e mais presos." Para Caetano, *Baby* é um grito de guerra para "fazer a gente se mexer".

Outro elemento que Caetano vê como fundamental para sua política é o elenco. Cansado de ver os mesmos rostos no cinema e TV brasileiros, ele organiza *castings* públicos que anuncia em jornais locais. João Pedro Mariano, que interpreta Wellington, foi escolhido entre quase 2.500 candidatos que enviaram audições. Ricardo Teodoro, que interpreta Ronaldo, trabalhou com Caetano em uma série de TV após um processo de seleção semelhante e foi reconhecido na *Semaine de la Critique* de Cannes, vencendo o *Prix Fondation Louis Roederer de la Révélation*, prêmio voltado a estrelas em ascensão.

Ao colocar os atores no ambiente real do centro de São Paulo, seu estilo de direção se mantém fiel à sua filosofia. "Você pode ir mais a fundo nas histórias se entender que as pessoas não são apenas vítimas." Embora os personagens estejam lidando com traumas, com violência e com exclusão, eles não podem se identificar como vítimas, diz ele. Pelo contrário: "Você tem que pensar em si mesmo como um lutador, como a resistência, como um soldado. Você está lutando. Você está se defendendo."

"Às vezes a melhor defesa é o amor, é o sexo, é o prazer, é a música" — e para Caetano, o cinema.

# Be there for each other: Payal Kapadia on All We Imagine as Light

by Fraser White

Kapadia's tender, dream-like fiction debut was one of 2024's festival sensations. She explains her love-hate relationship with Mumbai, using documentary techniques, and the role of the Hubert Bals Fund, and CineMart, in bringing the film to life.

Indian filmmaker Payal Kapadia credits the nonfiction process on her poetic, transcendent documentary debut *A Night of Knowing Nothing* (2021) for freeing her approach to fiction. "Some people are very good at sitting in their house and imagining something," she says with admiration, but for Kapadia, the real inspiration comes from going out into the world and gathering evidence. This same yearning for liberation flows through the protagonists in her Hubert Bals Fund-supported fiction debut *All We Imagine as Light* — two nurses and a hospital cook in Mumbai whose escape from society's constraints lies in their imaginations.

Embarking on the feature, she sought to gather testimonies and images to create an "archive of ideas". She interviewed people who moved to Mumbai in order to find a better life, and with her cameraman Ranabir Das, went out into the city "every chance we got" to gather footage. "We would just be in the car and take these travelling shots, which kind of became the style of the opening sequence of going across Mumbai."

Divided into two parts, Mumbai is the backdrop to the first, bathing the lives of the three nurses in the melancholic blue of the monsoon season night. Prabha and her younger roommate Anu work together in the hospital, yearning for a world where Prabha can reunite with her estranged husband who works in Germany, and where Anu can live freely with the boy she's dating. When their friend Parvaty faces eviction at the hands of city developers, they take a trip to the coast for the second act where bright, saturated hues emerge.

"I think when you leave a city and come back, you really see the change in it."

"The seasons are monsoon and then not monsoon, that's all there is", says Kapaida, explaining how the moody atmosphere matched the inner worlds of her characters. "In Hindi cinema, you'll often find lovers dancing in the rain. And it's 'oh, so nice', but actually, it's a miserable time to be living in Mumbai because it's horrible to get to work every day. Your train stops, your socks are wet."

The rain gives weight not only to her character's emotions, but the changing urban dynamics as well. "I think when you leave a city and come back, you really see the change in it", she reflects. Going to school in the south of India and film school in Pune, she was always struck by the pace of the city's development. "Especially if you see the skyline in Mumbai, it's changed so much. Every time there is a new building." The film is shot largely in Lower Parel, an area formerly home to the communities who

“It’s not just gentrification — it’s a violent takeover.”

Still from *All We Imagine as Light*

worked in the area’s textile mills, before they were closed following labour disputes in the 1980s. “It’s not just gentrification — it’s a violent takeover because of the real estate boom.”

At the same time, there’s a beauty in the way Kapadia captures Mumbai, contrasting the loneliness, alienation and suspended time of life spent on public transit, with the possibility for connection: the poetic advances of Prabha’s doctor colleague and scenes from the Ganpati festival, for example, accompanied by the gentle sounds of Ethiopian pianist, Emahoy Tsegué-Maryam Guèbrou. Mumbai, she says, “gives a lot of opportunity compared to the rest of the country. Mumbai has a more free feeling, especially for women.” It’s all part of Kapadia’s bitter-sweet relationship with her home city.

When making her film school graduation project in 2018, Kapadia spent a lot of time in hospitals with family members. “I started hanging around a lot with some of the nurses I met and also started seeing the space of a hospital as a very interesting microcosm of the country, or the city, especially because it’s one place where there are a lot of women who work.” This became the basis for the film, with the hospital the perfect setting to “delve deeper into the zeitgeist of what was going on in the country.”

“To have a grant at this stage, it’s really great because then you don’t have to take up commercial work to survive.”

A year later, it had outgrown a film school project and was presented to the Hubert Bals Fund. “It’s a fund that if you go to film school in India, you know about because it’s the first one that you can apply to. You don’t need a European producer to apply, which is a great, great thing if you’re just starting out a project and you don’t have all your partners in place. You can apply directly and there are not too many grants like that.” The fund awarded the project Development Support with a €9,000 grant, which proved vital for getting immersed in the research.

Kapadia relishes the development process — applying, pitching, finding collaborators, securing funding. “I always tell young filmmakers who are complaining about writing for grants…it’s a good process if you put yourself through it.” Keeping

your project fresh is what's important. "I think it's always good to continuously move forward, otherwise, it's a very lonely and sad place to be an independent filmmaker."

With development funds in place, Kapadia was selected for Cannes's Cinéfondation Residence, where she began working with her French producers petit chaos, who suggested an application to IFFR Pro's co-production market CineMart, where the project was selected to participate in 2020. The process of attending the market, where the project was given a mentor familiar with the script, allowed Kapadia to solidify her ideas. "CineMart was the first time that I was pitching the project with such clarity… that editing process for the presentation, it helped me a lot because then it made me think about exactly what was important to me."

At CineMart, she met Frank Hoeve from BALDR Film, who would later become a co-producer on the project with which they could apply and receive production funds from NFF+HBF, a collaboration between the Netherlands Film Fund and the Hubert Bals Fund supporting Dutch co-productions, as well as HBF+Europe: Minority Co-production Support, supported by Creative Europe — MEDIA.

Keeping the balance in the creative team despite a four-country co-production structure was vital, with Kapadia ensuring her crew remained local and familiar to her, for the most part. Post-production was done in France and the Netherlands, with the latter handling colour grading and extra sound recording. "Meeting people and meeting technicians from around the world, it enhances your project so much", she says of working in the international context. "It's only a good thing."

There's a universal appeal to her approach, that places women at the centre but never victimises or pities them. That can partially explain its festival success, winning the Grand Prix at Cannes and screening across the world at festivals like TIFF, San Sebastián, Shanghai, Durban, Mostra de São Paulo and plenty more.

But filmmaking is a personal endeavour, she says. "These are the themes that bother me, and I think that is the good thing about diversity in filmmakers for their point of view." Enabling personal views to come to the fore is what the film industry needs: "that's why we must support filmmakers of all different backgrounds, coming from different places, coming from different access of resources, different languages, different genders, different sexual orientations, and that is how we will have diversity in cinema. I think that's what the HBF is about, and that's why IFFR is a great festival also."

Finding these connections — "that we can in some way be there for each other" — is where Kapadia finds hope, and where her films do too. "That, I feel, is the only sort of reconciliation I have with the times we're in."

Still from *All We Imagine as Light*

"That we can in some way be there for each other."

# Apoiar uns aos outros: Payal Kapadia sobre Tudo Que Imaginamos Como Luz

por Fraser White

O longa sensível e onírico que marca a estreia de Kapadia na ficção foi uma das sensações dos festivais internacionais em 2024. A cineasta conta sobre a sua relação de amor e ódio com Mumbai, o uso de técnicas de documentário e o papel do Hubert Bals Fund e do CineMart para dar vida ao filme.

A cineasta indiana Payal Kapadia atribui ao processo de criação do seu documentário de estreia, o poético e transcendental *A Night of Knowing Nothing* (2021), o mérito de tê-la libertado para o gênero da ficção. “Algumas pessoas são muito boas em sentar em casa e imaginar algo”, diz ela com admiração. Mas, para Kapadia, a verdadeira inspiração vem ao sair para o mundo e colher pistas. Essa mesma ânsia de libertação flui através dos protagonistas da sua estreia na ficção, *Tudo Que Imaginamos Como Luz*, que recebeu apoio do Hubert Bals Fund e retrata duas enfermeiras e uma cozinheira de um hospital em Mumbai cujas fugas das restrições sociais residem na imaginação.

Para embarcar no longa, ela reuniu depoimentos e imagens para criar um “arquivo de ideias”. A cineasta entrevistou pessoas que se mudaram para Mumbai em busca de uma vida melhor e saía pela cidade com o seu *cameraman* Ranabir Das “sempre que podíamos” para gravar. “Nós simplesmente ficávamos no carro fazendo *travellings*, que acabaram resultando na sequência de abertura, através de Mumbai.”

O filme é dividido em duas partes. Mumbai, pano de fundo da primeira, banha as vidas de três enfermeiras no azul melancólico das noites de monções. Prabha e sua colega de quarto mais jovem, Anu, trabalham juntas no hospital, ansiando por um mundo em que Prabha possa se reunir com seu marido, que trabalha na Alemanha, e Anu possa viver livremente com o garoto que namora. Quando a amiga delas, Parvaty, está prestes a ser despejada por empreiteiras da cidade, as três fazem uma viagem para a costa, em um segundo ato onde tons brilhantes e saturados emergem.

> “Acho que quando você sai de uma cidade e volta é que você realmente vê as mudanças nela.”

“As estações aqui são monções e depois as não-monções. É só isso que existe”, diz ela, explicando como a atmosfera temperamental conversa com os universos interiores das personagens. “No cinema indiano, você frequentemente vê casais dançando na chuva, e parece ‘oh, que legal’, mas no fundo é uma época terrível para se viver em Mumbai. É horrível ir para o trabalho todos os dias. Os trens param, suas meias vivem encharcadas...”

A chuva dá peso não apenas às emoções de sua personagem, mas também à dinâmica urbana em constante mutação. “Acho que quando você sai de uma cidade e volta é que você realmente vê a mudança nela”, reflete. Tendo frequentado uma escola no sul da Índia e estudado cinema em Pune, ela sempre se impressionou com o ritmo de desenvolvimento da cidade. “Especialmente se você olha para o *skyline* de Mumbai, mudou muito. Sempre há um novo prédio.” O filme foi rodado em grande parte em Lower Parel, uma área que antigamente abrigava as comunidades

“Não se trata apenas de gentrificação — é uma tomada de controle violenta.”

*Still* de *Tudo Que Imaginamos Como Luz*

que trabalhavam nas fábricas têxteis da região, fechadas após disputas trabalhistas na década de 1980. “Não se trata apenas da gentrificação — é uma tomada de controle violenta causada pelo *boom* imobiliário.”

“Ter um apoio financeiro nesse estágio é muito bom, porque assim você não precisa de trabalhos comerciais para sobreviver.”

Ao mesmo tempo, há uma beleza na forma como Kapadia retrata Mumbai, contrastando a solidão, a alienação e o tempo em suspensão da vida gasto no transporte público com a possibilidade de conexão: os avanços poéticos do colega médico de Prabha e as cenas do festival Ganpati, por exemplo, acompanhadas pela suave música da pianista etíope Emahoy Tsegué-Maryam Guèbrou. Mumbai, diz ela, “oferece muitas oportunidades em comparação com o resto do país. Mumbai dá uma sensação de maior liberdade, especialmente para as mulheres.” Tudo isto faz parte da relação ambivalente de Kapadia com sua cidade natal.

Ao fazer seu trabalho de conclusão do curso de cinema, em 2018, Kapadia passou muito tempo em hospitais com familiares dos pacientes. “Passei a andar muito com algumas das enfermeiras que conheci e comecei a ver o espaço de um hospital como um microcosmo muito interessante do país, ou da cidade, especialmente porque é um lugar onde há muitas mulheres trabalhando.” Isso se tornou a base do filme, com o hospital como cenário perfeito para “mergulhar mais fundo no *zeitgeist* do que estava acontecendo no país.”

Após um ano, o projeto já havia se tornado muito maior do que um filme universitário e foi apresentado ao Hubert Bals Fund. “É um fundo que, se você frequenta uma escola de cinema na Índia, você conhece, porque é o primeiro ao qual você pode se candidatar. Você não precisa de um produtor europeu, o que é muito bom logo no início, quando você ainda não tem todos os seus parceiros. E é possível se inscrever diretamente. Não há muitos fundos como esse.” O HBF concedeu ao projeto o apoio *Development Support*, um subsídio de 9 mil euros, que se mostrou vital para sua imersão na pesquisa. “Trabalhar de forma independente e ter um apoio financeiro nesse estágio é muito bom, porque assim você não precisa fazer trabalho comercial para sobreviver.”

Kapadia dá valor ao processo de desenvolvimento — inscrever e apresentar projetos, fazer *pitches*, ir atrás de colaboradores e garantir o financiamento. “Eu sempre digo aos jovens cineastas que

reclamam de ter que inscrever seus projetos em bolsas e fundos: é um bom processo se você se dedicar a ele." Manter o frescor do projeto é o mais importante. "Acho que é sempre bom manter-se em constante movimento, caso contrário, ser um cineasta independente pode virar algo muito solitário e triste."

Com os fundos de desenvolvimento disponíveis, Kapadia foi selecionada para a Residência *Cinéfondation* de Cannes, onde começou a trabalhar com os produtores franceses da Petit Chaos, que sugeriram uma inscrição no mercado de coprodução CineMart do IFFR Pro, área de mercado do Festival de Roterdã. O projeto foi selecionado em 2020, e a participação no mercado, onde recebeu mentoria por uma pessoa já familiarizada com o roteiro, permitiu que Kapadia solidificasse suas ideias. "O CineMart foi a primeira vez em que eu apresentei o projeto com tanta clareza... O processo de edição da apresentação me ajudou muito, porque me fez pensar exatamente no que era importante para mim."

No CineMart ela conheceu Frank Hoeve, da produtora BALDR Film, que mais tarde se tornaria coprodutora do projeto, e com a qual eles puderam se candidatar e receber fundos de produção do *NFF+HBF*, uma colaboração entre o Netherlands Film Fund e o Hubert Bals Fund para apoiar coproduções holandesas, bem como do *HBF+Europe: Minority Co-production Support* (Apoio a Coproduções Minoritárias), apoiado pelo Creative Europe — MEDIA. Foi fundamental manter o equilíbrio na equipe criativa, mesmo com uma estrutura de coprodução que envolvia quatro países, e Kapadia garantiu que sua equipe permanecesse local e familiar para ela, na maior parte do tempo. A pós-produção foi feita em dois países, França e Holanda, sendo realizados neste último o tratamento de cor e a gravação de som adicional. "Conhecer pessoas e técnicos de todo o mundo aprimora muito o seu projeto", diz ela sobre o trabalho em um contexto internacional. "É algo que só tem lados positivos."

Há um atrativo universal em sua abordagem, que coloca as mulheres no centro da narrativa, mas nunca as vitimiza ou tem pena delas. Isso pode explicar parcialmente o sucesso do filme em diversos festivais — ele ganhou o *Grand Prix* em Cannes e foi exibido em todo o mundo em festivais como os de Toronto, San Sebastián, Xangai, Durban, na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e muitos outros.

Mas fazer filmes é um empreendimento pessoal, diz ela. "Esses são os temas que me incomodam, e acho que essa é a vantagem da diversidade de cineastas em relação a seus pontos de vista." Para Kapadia, permitir que perspectivas pessoais venham à tona é o que a indústria cinematográfica precisa: "é por isso que devemos apoiar cineastas de diferentes origens, vindos de diferentes lugares, com diferentes acessos a recursos, diferentes idiomas, diferentes gêneros, diferentes orientações sexuais, e é assim que teremos diversidade no cinema. Acho que é disso que se trata o HBF, e é por isso que o Festival de Roterdã também é um grande festival".

*Still* de *Tudo Que Imaginamos Como Luz*

"Para que possamos, de alguma forma, estar presentes uns para os outros."

Encontrar essas conexões — "para que possamos, de alguma forma, apoiar uns aos outros" — permite que Kapadia encontre esperança, bem como em seus filmes. "Sinto que esse é o único tipo de reconciliação que tenho com a época em que vivemos."

# Vanja Kaludjercic and Tamara Tatishvili on the Hubert Bals Fund

As Tamara Tatishvili approaches her one-year mark as Head of the Hubert Bals Fund, she and IFFR's Festival Director Vanja Kaludjercic sat down to reflect on the Fund's legacy and its future direction. They explored how the Fund can best support filmmakers while staying true to its mission amid the evolving landscape of the film industry.

**Tamara Tatishvili (TT):** My background aligns with the context in which the HBF was established — operating from a region outside the EU with limited infrastructure and, historically, restricted freedom of expression, if you look into the history of Georgian cinema. It's fascinating to look back and see how the support mechanism empowered numerous international filmmakers to move forward. However, the critical question remains: is this support still as relevant today as it was at its inception? Our main challenge is to recalibrate effectively for the future, especially given the significant changes within the funding ecosystem.

**Vanja Kaludjercic (VK):** Huub Bals (the founder of the festival) launched both the festival and the Fund with a vision to support those lacking opportunities in financing and exposure. This was the foundation for both initiatives. He devised a straightforward wealth redistribution model that had a profound impact, creating numerous positive opportunities. For instance, Brazil has benefited significantly from the Fund over the years, with talents like Kleber Mendonça Filho, whose film *Neighbouring Sounds* received support from the HBF before being showcased in the Tiger Competition. We've also supported exciting projects from Maya Da-Rin, André Novais Oliveira, João Paulo Miranda Maria, and Marcelo Caetano, among many others.

The industry standard that Huub established all those decades ago has since been emulated by various independent film festival structures and funds. And quite successfully. However, as this model gained dominance, it inadvertently created a closed ecosystem, which goes against Huub's original intention of fostering openness and the possibility of discovery.

**TT:** You're right, the HBF has a historic mission that remains relevant today: to protect and nurture cultural diversity in all its forms. However, I feel that the spontaneity and openness that initially drove the Fund have become more restricted and restrained by a more structured funding system, predominantly reliant on public subsidies.

The paradox in our industry is that while we strive to position ourselves as progressive and forward-thinking, we often become protective when it's time to embrace change. Even when there is a crystal clear indication that the time has come to change a scheme or change a direction, we often become so protective. Of course this is not *always* the case, but quite often that's what happens. Although it's understandable that altering established practices can be challenging, I believe in the necessity of motion within organisations. Everytime I worked on a transformation project, I first reminded myself that life itself is a moving thing. It is never still. This is why evolving with a professional mission is equally important. It breathes life into a structure and makes collaborative work more fun.

**VK:** Absolutely, that aligns perfectly with why this festival was started back in 1972. The question that we need to keep asking ourselves: if we change direction, will we leave someone behind? How indispensable are we for certain

Still from *Greice*
*Still* de *Greice*

groups and communities? This is an intriguing self-reflection.

It's essential to also consider the broader ecosystem of industries and productions. We must gain a deeper understanding of why certain films and cinematic styles thrive at film festivals while others do not. Are we witnessing success for specific films because a robust industry supports them, whether driven by festivals or by sales companies, or through the entire mechanism of national distribution? And through the success of some of these films, are we overlooking others that could potentially benefit actually more by presenting them with funding or a platform to showcase themselves internationally?

**TT:** Indeed — it's vital to pause and evaluate whether we're making the impact we aim for. If we find we're not, let's be willing to experiment and discover a new path. In the context of both the Fund and the festival, where can we create opportunities for those who need them most?

**VK:** Learning from the past is crucial for forging new paths for the future, especially regarding cinematic storytelling. This means examining storytelling in its entirety — not just within screening rooms but also beyond those spaces. We have a rich history of embracing visionary audiovisual art and challenging conventions. For example, in 1996, we recognised the shifting media landscape and created the *Exploding Cinema* section, which evolved into today's *Art Directions*. This forward-thinking programme explores the potential of cinema in various forms, including immersive media, gallery installations, and audiovisual performances.

We want this progressive approach to permeate everything we do, including the future of the Hubert Bals Fund. Currently, there's no established model yet for funding these kinds of artistic works that reach beyond the cinema screen. Simultaneously to that we also need to consider how to support a broader array of cinema that goes beyond arthouse, think for instance of encompassing more classical and popular forms. All this, of course, without necessarily increasing budgets. It's challenging for sure, but equally exciting.

**TT:** This desire for innovation in the festival truly drew me to this position. It indicates a willingness to explore new directions, which I find exhilarating. While it won't be a smooth journey, it certainly promises excitement with new players and potential partners outside the traditional festival sphere.

We also need to reassess how we communicate our mission. When we speak about "diverse voices" in contemporary times, I personally find that promoting fair practices in co-productions and ethical cooperation is far more compelling than merely justifying funding decisions based on external criteria that attempt to classify this complicated world.

This necessitates a transformation in how we collaborate, empowering those who may lack economic resources to become stronger contributors. Yet, this cannot be accomplished from an office in Rotterdam. We must step outside our comfort zones,

forge new alliances, and engage with producers and other initiatives to genuinely cultivate and propel a new vision. We certainly want to continue our collaborative efforts with our partners, including Projeto Paradiso. With that in mind, how do you envision our approach to Brazil in programming?

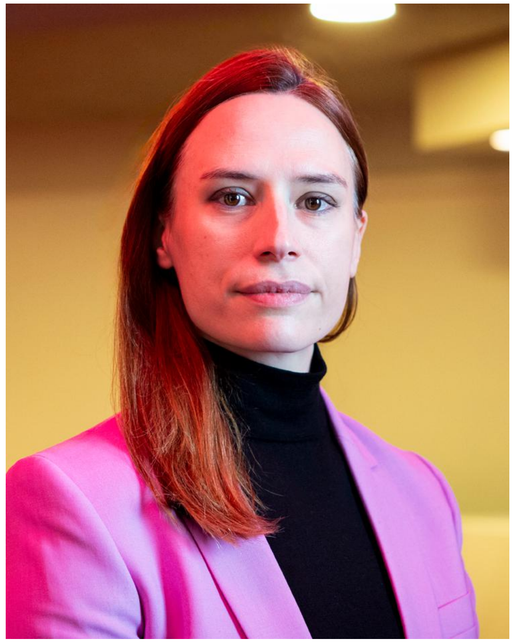
**VK:** Brazil has always had a strong presence at IFFR. For example, in 2016, we featured the thematic programme *Soul in the Eye,* which highlighted Black Brazilian cinema. More recently, at IFFR 2024, we showcased two remarkable Brazilian films in our competitions: *Portrait of a Certain Orient* by Marcelo Gomes in the Big Screen Competition, and *Praia Formosa* by Julia De Simone in the Tiger Competition. The latter, which received HBF Development Support several years ago, is a beautiful blend of past and present, set in Rio's port area. It's also worth mentioning that we premiered Leonardo Mouramateus' latest feature, *Greice*, at IFFR 2024. He's a great example of a filmmaker we've supported early on through his short films — we even presented a focus on his shorts in 2020 — and who continues to have a strong presence at the festival with his feature work.

Our commitment to showcasing Brazilian cinema reflects our belief in its richness and versatility. Whether it's a strikingly original short, an art house feature, a documentary, or avant-garde work, to popular cinema, we aim to illustrate the breadth of Brazilian storytelling and show that outstanding films can emerge in all forms. It's about presenting a diverse range of voices and approaches, and celebrating the fact that great cinema is not confined to any single genre or style.

It's important to note that not every title supported by the HBF will be presented at the festival. With the long history of the Fund and the many films it has supported over the years there are dozens and dozens of HBF supported films that would be eligible for selection at the festival each year. Sometimes, when titles are presented already at other international festivals and performed well, we might think, "you're going to thrive even without our exposure at IFFR." Instead, we focus on those works that haven't premiered elsewhere and that could really benefit most from our support. In both scenarios, we maintain a strong connection with the filmmakers and their works. The bond we share with them — whether it's through the Fund or the festival — is incredibly meaningful and fills us with pride.

**TT:** The incredible legacy and cultural value that the HBF has built over the years is essential for inspiring the Fund's future identity. I'm less interested in getting caught up in circular routines. While the future may not be entirely clear today, change must originate from within, and now is the right time to concentrate our efforts on it.

Tamara Tatishvili



Vanja Kaludjercic

# Vanja Kaludjercic e Tamara Tatishvili sobre o Hubert Bals Fund

Prestes a completar um ano como diretora do Hubert Bals Fund, Tamara Tatishvili e a diretora do Festival Internacional de Cinema de Roterdã (IFFR), Vanja Kaludjercic, refletem sobre o legado do fundo e caminhos para o futuro. Elas discutem as melhores formas de apoio pelo HBF a cineastas, mantendo-se fiel à sua missão em meio à constante evolução da indústria cinematográfica.

**Tamara Tatishvili (TT):** Minha origem está muito ligada ao contexto em que o HBF foi criado — se pensarmos na história do cinema georgiano, é uma região fora da União Europeia, com infraestrutura limitada e, historicamente, com restrições à liberdade de expressão. É fascinante olhar para trás e ver como o mecanismo de apoio possibilitou a diversos cineastas internacionais que seguissem em frente. No entanto, uma questão crítica permanece: esse apoio segue sendo tão relevante hoje quanto era quando foi criado? Nosso principal desafio é nos recalibrarmos efetivamente para o futuro, especialmente dadas as mudanças significativas nos ecossistemas de financiamento.

**Vanja Kaludjercic (VK):** Huub Bals (o fundador do IFFR) criou o festival e o fundo com o objetivo de apoiar aqueles que não têm oportunidades de financiamento e visibilidade. Essa foi a base de ambas as iniciativas. Ele elaborou um modelo simples de redistribuição de riqueza que teve um impacto profundo, criando inúmeras oportunidades. O Brasil, por exemplo, vem sendo muito beneficiado pelo fundo ao longo dos anos, com talentos como Kleber Mendonça Filho, cujo filme *O Som ao Redor* recebeu apoio do HBF antes de ser exibido na Tiger Competition do IFFR. Também apoiamos projetos incríveis de Maya Da-Rin, André Novais Oliveira, João Paulo Miranda Maria e Marcelo Caetano, entre muitos outros.

O padrão que Huub estabeleceu no setor, tantas décadas atrás, foi reproduzido por várias estruturas e fundos de festivais de cinema independentes. E com bastante sucesso. No entanto, à medida em que se tornou predominante, esse modelo inadvertidamente criou um ecossistema fechado, o que vai contra a intenção original de Huub de promover a abertura e a possibilidade de novas descobertas.

**TT:** Você tem razão, o HBF tem uma missão histórica que permanece relevante até hoje: proteger e fomentar a diversidade cultural em todas as suas formas. No entanto, me parece que a espontaneidade e a abertura que inicialmente impulsionaram o Fundo se tornaram mais restritas e limitadas por um sistema de financiamento mais estruturado, que depende primordialmente de subsídios públicos.

O paradoxo do nosso setor é que, apesar do esforço em nos colocarmos como progressistas e com visão de futuro, muitas vezes adotamos uma posição defensiva quando é hora de realizar mudanças. Mesmo quando há uma indicação clara de que chegou a hora de mudar um esquema ou uma direção, geralmente nos tornamos muito defensivos. É claro que nem sempre esse é o caso, mas muitas vezes acontece. Embora seja compreensível que mudar práticas já estabelecidas possa ser um desafio, é necessário haver movimento dentro das organizações. Todas as vezes em que trabalhei em um projeto de transformação, a primeira coisa que fazia era me lembrar de que a vida em si é algo em constante movimento. Ela nunca para. É por isso que evoluir com uma missão profissional é igualmente importante. Isso dá um sopro de vida a uma estrutura e torna o trabalho colaborativo mais divertido.

Still from *Portrait of a Certain Orient*
*Still* de *Retrato de um Certo Oriente*

**VK:** Com certeza, e isso está perfeitamente alinhado com o motivo pelo qual este festival começou, em 1972. A pergunta que precisamos sempre nos fazer é: se mudarmos de direção, deixaremos alguém para trás? Até que ponto somos indispensáveis para determinados grupos e comunidades? Essa é uma autorreflexão instigante.

É essencial considerarmos também o ecossistema mais amplo de indústrias e produções. Precisamos entender mais a fundo por que determinados filmes e estilos de linguagem e narrativa fazem sucesso nos festivais, enquanto outros não. Será que o sucesso de filmes específicos se deve a um apoio robusto do setor, seja por meio de festivais ou empresas de vendas, ou por todo o mecanismo de distribuição nacional? E, com o sucesso de alguns desses filmes, será que estamos deixando de lado outros que poderiam se beneficiar ainda mais com a oferta de financiamento ou de uma plataforma de exibição internacional?

**TT:** De fato. É fundamental fazer uma pausa e avaliar se estamos causando o impacto que almejamos. Se a resposta for não, precisamos estar dispostos a testar e explorar um novo caminho. No contexto do fundo e do festival, onde podemos criar oportunidades para aqueles que mais precisam?

**VK:** Aprender com o passado é fundamental para traçar novos caminhos para o futuro, especialmente com relação à narrativa cinematográfica. Isso significa analisá-la em sua totalidade — não apenas nas salas de exibição, mas também fora desses espaços. Historicamente abraçamos novas formas de audiovisual e desafios às convenções. Em 1996, por exemplo, vimos mudanças ocorrendo em termos de mídia, e criamos a seção *Exploding Cinema*, que evoluiu para o *Art Directions* de hoje. Esse programa, voltado ao que há de mais novo, explora o potencial do cinema em suas várias formas, incluindo mídia imersiva, instalações em galerias e performances audiovisuais.

Buscamos ter essa abordagem inovadora em tudo o que fazemos, inclusive no futuro do Hubert Bals Fund. Atualmente, ainda não existe um modelo estabelecido de financiamento para trabalhos artísticos que vão além da tela do cinema. Simultaneamente a isso, precisamos pensar em como apoiar uma gama mais ampla de gêneros que vão além do cinema de arte, como, por exemplo, formatos mais clássicos e populares. Tudo isso, é claro, sem necessariamente aumentar os orçamentos. É um desafio, com certeza, mas igualmente animador.

**TT:** Essa busca por inovação que há no festival realmente me atraiu para esse cargo. Isso indica uma predisposição para explorar novas direções, o que me anima muito. Embora não seja uma jornada mansa, certamente traz entusiasmo com novos profissionais e potenciais parceiros fora da esfera tradicional dos festivais.

Também precisamos reavaliar a forma como comunicamos nossa missão. Quando falamos de “vozes diversas” nos tempos atuais, acredito que promover práticas justas em coprodução e

cooperações éticas é muito mais contundente do que simplesmente justificar decisões de financiamento com base em critérios externos que tentam classificar esse mundo complicado. Isso exige uma transformação na forma como colaboramos, empoderando aqueles que talvez não tenham recursos econômicos para se tornarem participantes mais fortes. No entanto, isso não pode ser feito de um escritório em Roterdã. Precisamos sair das nossas zonas de conforto, selar novas alianças e nos envolver com produtores e outras iniciativas para cultivar e impulsionar de forma genuína uma nova visão. Certamente queremos seguir com nossos esforços de colaboração com nossos parceiros, incluindo o Projeto Paradiso. Tendo isso em mente, como você imagina ter o Brasil na nossa programação?

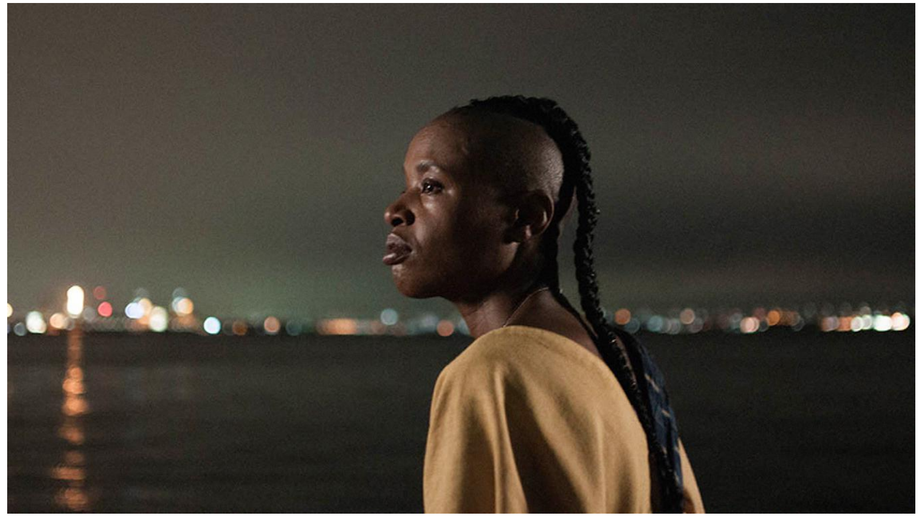
**VK:** O Brasil sempre teve uma forte presença no IFFR. Em 2016, por exemplo, tivemos o programa temático *Soul in the Eye*, que deu destaque ao cinema negro brasileiro. Mais recentemente, no IFFR 2024, tivemos dois filmes brasileiros extraordinários nas nossas mostras competitivas: *Retrato de um Certo Oriente*, de Marcelo Gomes, na *Big Screen Competition*, e *Praia Formosa*, de Julia De Simone, na *Tiger Competition*. Este último, que recebeu o *HBF Development Support* há muitos anos, é uma bela mistura de passado e presente, ambientada na zona portuária do Rio de Janeiro. Também vale mencionar que estreamos o último longa-metragem de Leonardo Mouramateus, *Greice*, no IFFR 2024. Leonardo é um ótimo exemplo de cineasta que apoiamos desde o início através dos seus curtas-metragens — tivemos inclusive uma mostra com foco em seus curtas em 2020 —, e que continua tendo uma forte presença no festival com seus trabalhos de longa-metragem.

Nosso compromisso em mostrar o cinema brasileiro reflete nossa crença em sua riqueza e versatilidade. Seja através de um curta surpreendentemente original, um longa de arte, um documentário, um trabalho de vanguarda ou um filme popular, nosso objetivo é ilustrar a amplitude da narrativa brasileira e mostrar que filmes excepcionais podem surgir em todas as formas. Trata-se de apresentar uma gama diversificada de vozes e abordagens e celebrar o fato de que o cinema de qualidade não se limita a um único gênero ou estilo.

É importante lembrar que nem todos os títulos apoiados pelo HBF são apresentados no festival. Com a longa história do fundo, foram muitos filmes apoiados ao longo dos anos, e dezenas e dezenas deles seriam elegíveis para a seleção no festival todo ano. Às vezes, quando já foram apresentados em outros festivais internacionais e tiveram um bom desempenho, pensamos: “vocês vão fazer sucesso mesmo sem a exposição no IFFR”. Por isso, optamos por focar em trabalhos que não estrearam em outros lugares e que podem se beneficiar mais do nosso apoio. Em ambos os cenários, mantemos uma forte conexão com os cineastas e suas obras. O vínculo que compartilhamos com eles, seja por meio do fundo ou do festival, é extremamente significativo e nos enche de orgulho.

**TT:** O incrível legado e o valor cultural que o HBF construiu ao longo dos anos são essenciais para inspirar a futura identidade do fundo. Não tenho interesse em me ver presa a rotinas circulares. Embora o futuro não esteja totalmente claro hoje, a mudança deve vir de dentro para fora, e agora é o momento certo para concentrar nossos esforços nisso.

Still from *Praia Formosa*
*Still* de *Praia Formosa*



# Overview of Hubert Bals Fund support in Brazil

The following is a statistical overview covering the period between 2014 and 2023.
The information is for reference only and is not academic in its accuracy.

**23**

Total number of projects supported (2014–2023)

**50%**

Percentage of Brazilian projects that had a second international co-producer attached at the time of the funding announcement

**41%**

Average percentage of the development budget covered by the HBF

**8**

Number of Brazilian projects that were supported in development and then further supported through an HBF co-production scheme such as HBF+Europe: Minority Co-production and NFF+HBF in collaboration with the Netherlands Film Fund

**5%**

Average percentage of the total film budget covered by the HBF

**100%**

Percentage of Brazilian projects that had a local producer attached by the time of the application

**€750,500**

Amount granted over 2011–2023

The Hubert Bals Fund has supported more projects from Brazil across its 35-year history than any other country. Brazilian projects represent the biggest geographical presence in HBF applications (an average of 16% between 2014 and 2023), and the vast majority of those are for the Development Support scheme (95%).

# Panorama dos apoios do Hubert Bals Fund no Brasil

O Hubert Bals Fund apoiou mais projetos do Brasil do que de qualquer outro país ao longo de seus 35 anos de história. Os brasileiros também representam a maior presença geográfica nos pedidos de apoio ao HBF (uma média de 16% entre 2014 e 2023), sendo a grande maioria deles voltada ao programa *Development Support* (Apoio ao Desenvolvimento).

O que se segue é uma panorâmica estatística que abrange o período entre 2014 e 2023. A informação é apenas para referência e não tem qualquer rigor académico.

**23**

Projetos brasileiros apoiados por este fundo entre 2014 e 2023

**50%**

Percentual de projetos brasileiros que já tinham um segundo coprodutor internacional vinculado no momento do anúncio do apoio

**41%**

Percentual médio do orçamento de desenvolvimento coberto pelo HBF

**8**

Número de projetos brasileiros que receberam aporte para o desenvolvimento e, posteriormente, foram apoiados em uma linha de estímulo à coprodução do HBF, como *HBF+Europe: Minority Co-production* e *NFF+HBF*, uma colaboração com o fundo holandês Netherlands Film Fund

**5%**

Percentual médio do orçamento total do filme coberto pelo HBF

**100%**

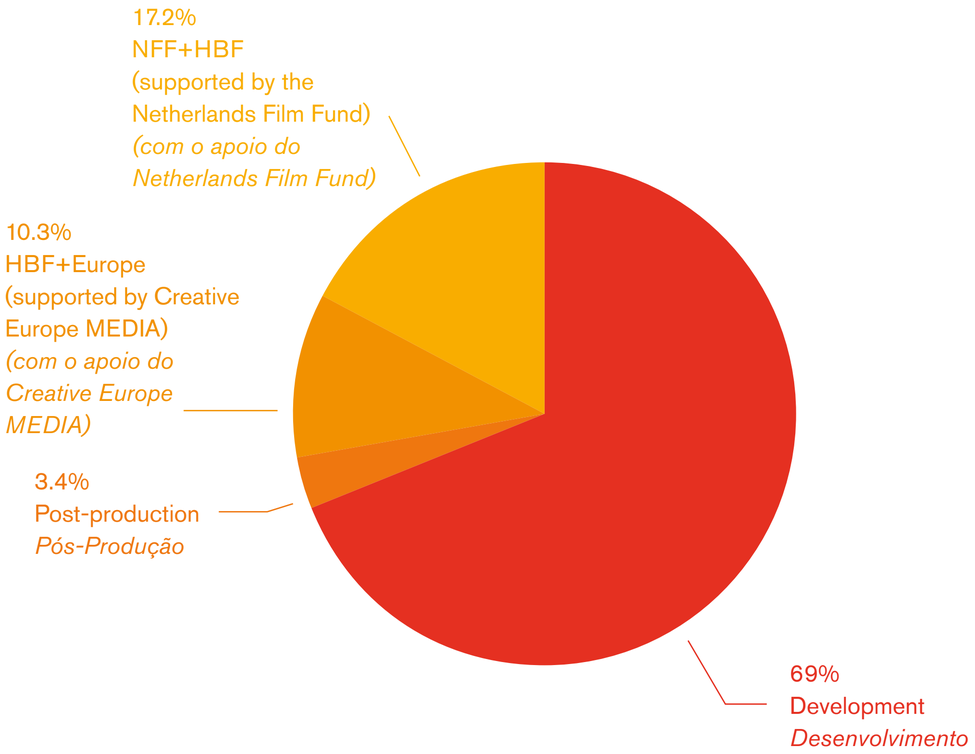
Percentual de projetos brasileiros que tinham um produtor local vinculado no momento do pedido de apoio

**750.500 €**

Valor oferecido entre 2011–2023

## Distribution according to HBF funding scheme

## Alocação de recursos de acordo com a linha de financiamento do HBF

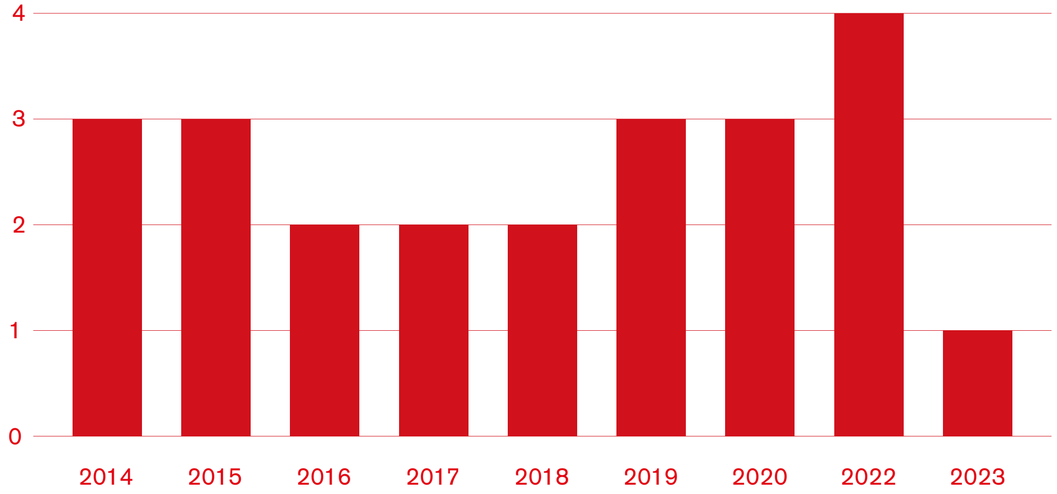



This refers to the funding scheme in place until 2016, not the HBF+Europe: Post-production scheme

Refere-se ao regime de financiamento em vigor até 2016, e não ao *HBF+Europe: Post-production scheme*.

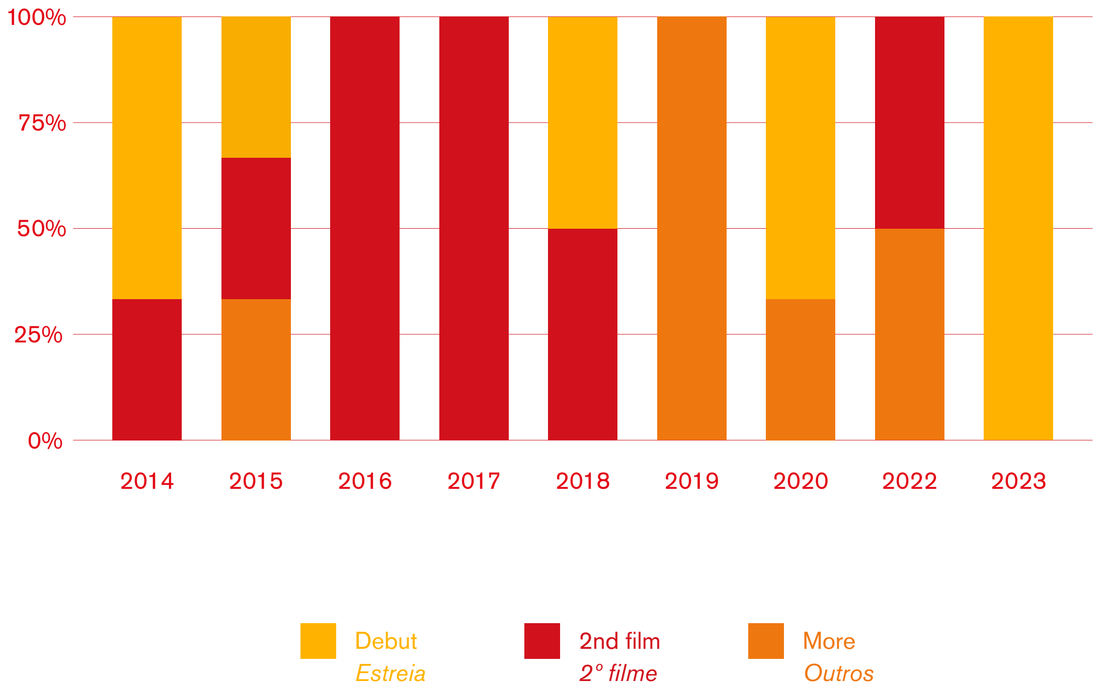
## Number of HBF grants given to Brazilian projects across all funding schemes from 2014–2023

## Quantidade de apoios do HBF a projetos brasileiros em todas as linhas entre 2014–2023



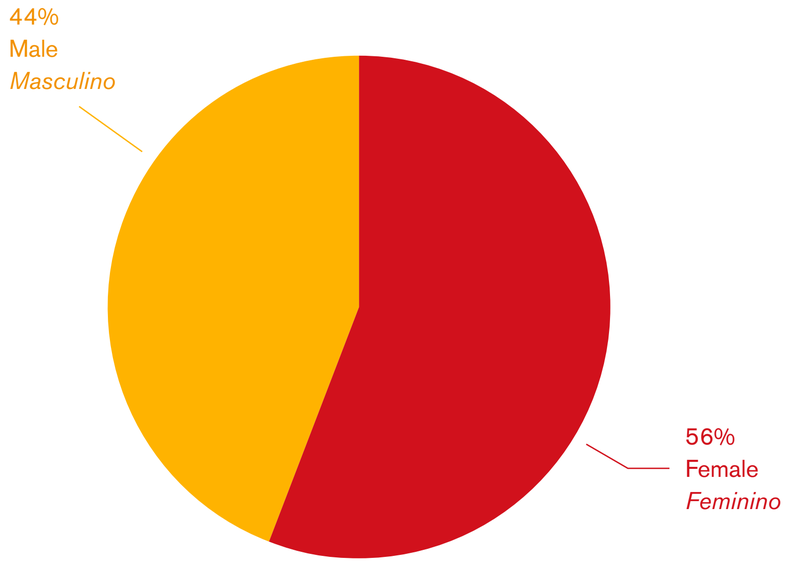
## Percentage of yearly funding allocation to films by debut, second-time or more established filmmakers

## Percentual de apoios anuais destinados a cineastas estreantes, em seu segundo longa ou mais consagrados



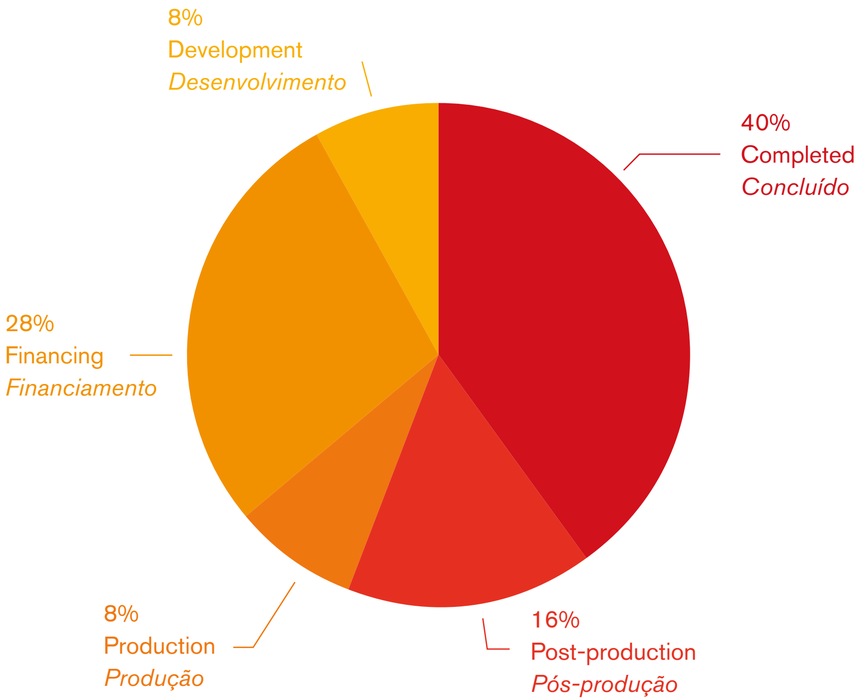

## Gender of filmmaker

## Gênero do realizador



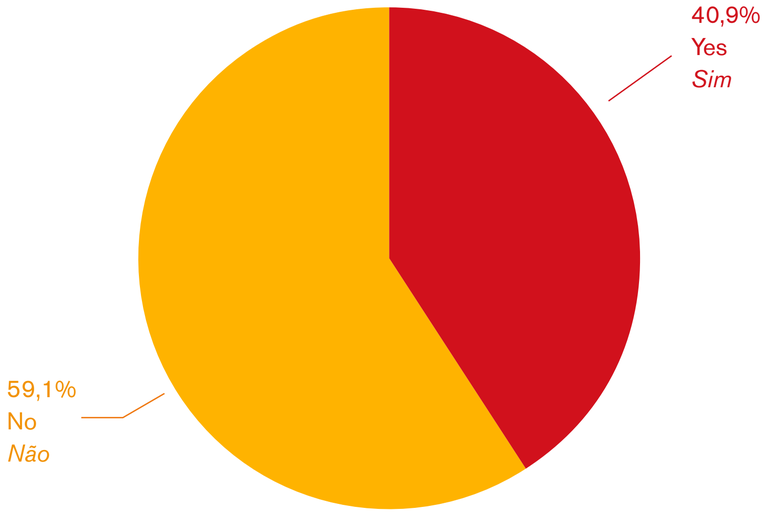
## Production stage of supported projects as of October 2024

## Fase de produção dos projetos apoiados em outubro de 2024




## Selection at A-list* festivals

## Seleção em festivais classe A*




*A-list / classe A:
Berlinale, Cannes, Locarno,
IFFR, Sundance, Venice

# Complete list of Brazilian titles supported by the Hubert Bals Fund 1988–2024

–

# Lista completa dos títulos brasileiros apoiados pelo Hubert Bals Fund 1988–2024

- *O Fio da Memória*, Eduardo Coutinho, 1991, Brazil, production funding
- *Mil e uma*, Susana Moraes, 1994, Brazil, production funding
- *The Call of the Oboe*, Claudio Mac Dowell, 1998, Brazil, Paraguay, distribution
- *Atraves de janela*, Tata Amaral, 2000, Brazil, post-production funding or final-financing
- *Urbania*, Flávio Frederico, 2001, Brazil, post-production funding or final-financing
- *Domésticas*, Fernando Meirelles, 2001, Brazil, distribution, post-production funding or final-financing
- *Madame Satâ*, Karim Aïnouz, 2002, Brazil, France, post-production funding or final-financing, Production
- *As tres Marias*, Aluízio Abranches, 2002, Brazil, Italy, Development Support
- *33*, Kiko Goifman, 2002, Brazil, distribution, post-production funding or final-financing
- *Narradores de Javé*, Eliane Caffé, 2003, Brazil, Development Support
- *O diabo a quatro*, Alice De Andrade, 2004, Brazil, France, Portugal, Development Support
- *Nina*, Heitor Dhalia, 2004, Brazil, Development Support, post-production funding or final-financing
- *What is it Worth?*, Sérgio Bianchi, 2005, Brazil, Development Support
- *Cinema, Aspirins and Vultures*, Marcelo Gomes, 2005, Brazil, post-production funding or final-financing, Development Support
- *O amigo Dunor*, Jose Eduardo Alcazar, 2005, Brazil, Paraguay, post-production funding or final-financing
- *Antonia*, Tata Amaral, 2006, Brazil, post-production funding or final-financing
- *Not by Chance*, Philippe Barcinski, 2007, Brazil, Development Support
- *Mutum*, Sandra Kogut, 2007, Brazil, Germany, Development Support
- *Happy Desert*, Paulo Caldas, 2007, Brazil, Germany, post-production funding or final-financing
- *Alice's House*, Chico Teixeira, 2007, Brazil, post-production funding or final-financing
- *Mutum*, Sandra Kogut, 2007, Brazil, France, HBF Dioraphte Award
- *End of the Line*, Gustavo Steinberg, 2008, Brazil, Development Support
- *The Dead Girl's Feast*, Matheus Nachtergaele, 2008, Brazil, Argentina, Development Support
- *FilmPhobia*, Kiko Goifman, 2008, Brazil, Development Support
- *Topografia de um desnudo*, Teresa Aguiar, 2009, Brazil, Development Support
- *The Joy*, Felipe Bragança, Marina Meliande, 2010, Brazil, post-production funding or final-financing
- *Sudoeste*, Eduardo Nunes, 2011, Brazil, Development Support
- *Girimunho*, Helvécio Marins Jr., 2011, Brazil, Spain, Germany, post-production funding or final-financing
- *Rat Fever*, Cláudio Assis, 2011, Brazil, Development Support
- *Neighbouring Sounds*, Kleber Mendonça Filho, 2012, Brazil, post-production funding or final-financing, Development Support
- *Tatuagem*, Hilton Lacerda, 2013, Brazil, Development Support

## Overview of Hubert Bals Fund support in Brazil

- *Nós Outros*, Marina Dias Weis, 2013, Brazil, Chile, Paraguay, Venezuela, Cuba, Development Support
- *Entre Vales*, Philippe Barcinski, 2013, Brazil, Uruguay, Germany, Development Support
- *Harmonica's Howl*, Bruno Safadi, 2013, Brazil, post-production funding or final-financing
- *Rio Belongs to Us*, Ricardo Pretti, 2013, Brazil, post-production funding or final-financing
- *Era o Hotel Cambridge*, Eliane Caffé, 2016, Brazil, France, post-production funding or final-financing
- *Neon Bull*, Gabriel Mascaro, 2015, Brazil, Development Support
- *Don't Swallow My Heart, Alligator Girl*, Felipe Bragança, 2017, Brazil, France, Netherlands, Development Support, NFF+HBF Co-production Scheme
- *Elon Rabin Doesn't Believe in Death*, Ricardo Alves Jr., 2017, Brazil, Development Support
- *Pendular*, Julia Murat, 2017, Brazil, Argentina, Development Support
- *Deslembro*, Flavia Castro, 2018, Brazil, Development Support
- *Mormaço*, Marina Meliande, 2018, Brazil, Development Support
- *Hard Paint*, Marcio Reolon, Filipe Matzembacher, 2018, Brazil, Development Support
- *The Fever*, Maya Da-Rin, 2019, Brazil, France, Development Support
- *Sick, Sick, Sick*, Alice Furtado, 2019, Brazil, France, Netherlands, Development Support, NFF+HBF Co-production Scheme
- *Memory House*, João Paulo Miranda Maria, 2020, Brazil, France, HBF+Europe Minority Co-production Support

## Panorama dos apoios do Hubert Bals Fund no Brasil

- *O Estranho, Flora Dias and Juruna Mallon*, 2023, HBF+Europe: Minority Co-production Support
- *Zé*, Rafael Conde, 2023, Brazil, Development Support
- *Praia formosa*, Julia De Simone, 2024, Brazil, Portugal, Development Support
- *Baby*, Marcelo Caetano, 2024, Brazil, France, Netherlands, Development Support, NFF+HBF Co-production Scheme
- *Do Fish Sleep with Their Eyes Open?*, Nele Wohlatz, 2024, Argentina, Brazil, Development Support
- *The Wife of the Man Who Eats Laser Beams*, Helvécio Marins Jr., in production, Brazil, Germany, Development Support
- *A Happy Death*, Eduardo Nunes, in production, Brazil, Argentina, Chile, Development Support
- *The Centre of the Earth*, Gabriel Mascaro, in production, Brazil, Development Support
- *The French Teacher*, Ricardo Alves Jr., in production, Brazil, Portugal, France, Development Support
- *From Guiné*, Caroline Leone, in production, Brazil, Development Support
- *Marina*, Laís Santos Araújo, Pethrus Tibúrcio, in production, Brazil, Development Support
- *If I Was Alive*, André Novais Oliveira, in production, Brazil, Development Support
- *Deaf Love 1500*, Grace Passo, in production, Brazil, Development Support
- *Quatro meninas*, Karen Suzane, in production, Brazil, Netherlands, Development Support, NFF+HBF Co-production Scheme, HBF+Europe Minority Co-production Support
- *Nightsong*, Maya Da-Rin, in production, Brazil, France, Development Support
- *A margem do rio*, Enock Carvalho, Matheus Farias, in production, Brazil, Development Support
- *The Marriage*, Maíra Bühler, in production, Brazil, France, Development Support
- *Leite em po*, Carlos Segundo, in production, Brazil, France, Development Support
- *The Secret of Sikán*, Everlane Moraes, in production, Brazil, Development Support
- *Fantasma neon*, Leonardo Martinelli, in production, Brazil, Development Support
- *El mundo es nuestro*, Francisco Márquez, in production, Argentina, France, Brazil, HBF+Europe Minority Co-production Support

Still from *Neighbouring Sounds*
*Still* de *O Som ao Redor*

# Development support in the Brazilian audiovisual industry: history and perspectives

by Ana Paula Sousa and Maria Marta Pinto

This study, by Ana Paula Sousa and Maria Marta Pinto, researchers and specialists in audiovisual public policies, provides data on financing fluctuations for this stage and an overview of the sector's challenges and opportunities. It reinforces the importance of continuous support for development as a fundamental component capable of strengthening the whole audiovisual industry.

## Current context

As the audiovisual industry becomes more complex, characterised by the emergence of newer and more prominent players and fierce competition for audience engagement, the development stage is gaining increasing relevance in film and series financing logic.

In the realm of Brazilian public policy, however, investment at this stage remains a tangled knot, as it challenges standard state model practices where the release of resources takes place only after the guarantee that the work will be filmed.

This paradigm, however, fails to consider that supporting the development of an idea might be a form of mitigating high-investment risks, contributing to a project arriving on set more mature and, consequently, with greater potential to achieve its artistic and commercial objectives.

Given the large number of projects seeking production support, the Agency for National Cinema (ANCINE) proposes to resume the allocation of development resources, via new categories of Audiovisual Sector Fund (FSA) calls for projects (*editais*[1]) that distributors and production companies can apply to.

According to the report presented to the Superior Council of Cinema (CSC) in July of 2024, between 2023 and 2024, 3,200 film projects applied for R$7.1 billion in production funds via public calls. Ultimately, 417 projects were selected, receiving R$1 billion in funds.

"Considering that the demand for investments in the production of projects that have already been developed is greater than the volume of resources available, wouldn't it make more sense to earmark resources to perfect development instead of merely encouraging the quantitative increase of new works?" asks ANCINE's Director-President, Alex Braga. "We need to evaluate the FSA's investment logic at every turn."

Although the beginning of policies to support Brazilian cinema dates back nearly a century, it is worth noting that the first time the federal public financing system directed specific resources to a pre-filming phase was only in 2013. That year, ANCINE launched three programmes focused on development: Creative Hubs (Prodav 03), Project Laboratories (Prodav 04), and Isolated Project Development (Prodav 05).

Between 2013 and 2018, ANCINE made additional investments in the development stage, but results monitoring was deficient. Between 2014 and 2018, while the FSA directed less than 6% of resources toward development, production (here understood as the making of a film or series) received 63% of the budget[2].

1 Editais are national, state-level, and/or local calls for proposals (public notices of call) to apply for programmes that grant financial support to cultural, and more specifically audiovisual, projects.

2 ANCINE (2019), Audiovisual Sector Fund (FSA) Consolidated Results — Consolidated results of resources invested by the FSA in audiovisual sector programmes and projects between 2009 and 2018.

2014 was the year ANCINE made the highest investment in development, making R$47 available for this specific stage.

To put things into perspective, in 2022, Creative Europe — the European Union's funding programme supporting creative sectors — invested 15% of its audiovisual budget, €55.5 million[3], in development. In Brazil that same year, the FSA did not allocate development funding. The interruption of resources occurred four years earlier, in 2018, which marked the start of an institutional, operational, and politically unstable period for ANCINE.

The indication that this type of support is back on the public management radar suggests that a retrospective analysis of development-focused policies is timely — to shed light on motivations, expose results and failures, and understand what features a development-oriented policy may have a decade after the first experience.

## Primary policies

The FSA was established by governmental edict in 2006. In 2011, with the ratification of Law No. 12,485 (known as the Paid TV law), its budget expanded to a new level. By transferring taxes from Brazilian telecommunication companies to the FSA, the government raised the fund's resources from an estimated R$40 million to R$800 million.

This rapid expansion allowed the FSA to effectively operate as an audiovisual sector instigator, diversifying its activities and targeting various stages of the production chain, as the law had anticipated[4]. It was within this framework — and this new budgetary possibility —that modalities aimed at the development of audiovisual projects were created.

Between 2013 and 2017, the FSA launched four programmes with the primary objective of financing support for idea development, which included forming scriptwriting teams, undertaking research trips, and acquiring exclusive rights.

The main programme, the Creative Hubs (Núcleos Criativos), ran five editions. The first, launched in 2013, received 203 submissions. The call for projects provided independent production companies with grants of up to R$1 million to create and sustain — under the direction of a leader — a group of professionals to collaborate on developing a portfolio with at least five feature films and TV series projects.

After 24 months, producers were required to deliver a script, a budget and two plans (one for financing and another for marketing). If the production company was unable to gather 20% of the necessary resources to produce at least two-fifths of the developed projects, it was barred from participating in future public development opportunities.

The first two editions, launched in 2013 and 2014, were executed as financial support programmes and did not require companies to reimburse the FSA. The following editions required companies to return the investment. The FSA selected 98 Creative Hubs, which received approximately R$96 million[5].

In 2016, the FSA launched a programme to renew previously contemplated Creative Hubs. To be eligible, applicants were required to have completed the development of all portfolio projects and have financed at least two-fifths of the works in question. Only 15 hubs were renewed — together, they received roughly R$13 million.[6]

The other two programme lines created during this period were the Development Laboratories (Prodav 04), held in 2013 and 2014, and the Unique Project Development (Prodav 05), which had four editions between 2013 and 2016.

The first form of support, replicating the standard model in international labs — commonly linked to film festivals — consisted of supporting the development of independent projects. Over three weeks, selected participants had in-person meetings and remote supervision coordinated by companies ANCINE chose via electronic auction.

The production companies Klaxon and Coração da Selva coordinated nine labs for the FSA. In total, 127 projects received R$10 million. The second model allocated roughly R$33 million to develop 344[7] individual works. Like the Creative Hubs, the first two editions functioned as financial support programmes, whereas the funding in subsequent editions was investment-based, expecting some financial return. The primary difference between the two labs was that beneficiaries received only the monetary contribution, not the creative support.

Between 2013 and 2017, the FSA issued ten rounds of public project calls, receiving a total of over 10,000 project applications. Of these, 993 projects were selected, and R$160 million was distributed. All editions had quotas for projects outside the Rio-São Paulo region.

According to a 2018 ANCINE analysis,[8] of the 982 selected projects, 357 (36.4%) were finalised by June of the same year. Among them, 150 (42%) were registered in FSA programmes aimed at production or commercialization — of which 40 (26.7%) were selected.

Regarding the Laboratories, ANCINE does not have a record of how many films or series were generated.

It is possible to conclude that, by 2018, about a quarter of the projects had been produced. From then on, no data is available to continue evaluating the policy's outcomes.

3 *European Commission (2023), Creative Europe 2021–2022 — Monitoring Report*

4 *Sousa (2018), O Cinema Que não Se Vê (Unseen Cinema - The Political War Behind the Production of Brazilian Films in the 21st Century).*

5 Sources: FSA´s report on development project calls (released by ANCINE in 2018); FSA's Annual Management Reports between 2018 and 2023.

6 Ibidem

7 Ibidem

8 *ANCINE (2018). Report on the development project calls for the Audiovisual Sector Fund*

## Local experiences

While the allocation of development resources was interrupted at the federal level, investments in this area began emerging at the regional level.

The Paulo Gustavo Law (Complementary Law No. 195, 2022) — created to foster the recovery of the cultural sector after the Covid-19 pandemic — established that, in the category of support for audiovisual production, some projects could be Creative Hubs.

Spcine, the city of São Paulo's cinema and audiovisual company, was one of the country's public institutions to use this mechanism. In 2023, it launched a Creative Hubs call for projects worth R$3 million.[9]

What was novel about Spcine's project call compared to those ANCINE had launched in the past, was the requirement that the Hub be composed of two or three companies. Out of 106 applicants, Spcine selected six.[10] In 2021, the company launched a Creative Hubs call that allocated R$2 million among 13 projects.[11]

The state of Espírito Santo was another federal entity to to use resources from the Paulo Gustavo Law to create Creative Hubs. In 2023, the State Secretariat of Culture distributed R$1.6 million among five projects.[12]

At the state level, the São Paulo Secretariat of Culture, Economy, and Creative Industries launched in 2024 a call for Audiovisual Screenplay Development projects as part of the Cultural Action Programme (ProAC) directives. R$720 thousand will be distributed among 12 winners, chosen from 1,178 applicants.[13]

## The impact of public policy

Any analysis of development policies at a federal level[14] becomes clouded by two parallel facts that converge: the lack of a more effective methodology for monitoring results and the crisis that occurred to ANCINE in the period following the launch of the programmes.

The first thing to consider is that the interruption of the Prodav lines occurred within a broader context of Brazilian audiovisual policy. In 2018, the Brazilian Court of Federal Auditors (Tribunal de Contas da União — TCU) began questioning the FSA's governance and accountability practices. In addition, sitting President Bolsonaro's government expressed the desire to "extinguish" the agency, creating a political crisis. Along with the operational paralysis of the fund, the Covid-19 pandemic kept movie theatres and sets closed.

As the FSA resumed allocating resources and the government eased social isolation measures, the agency's focus and the sector's demand were directed toward resuscitating production capacities.

During this period, pressured by demands over accountability and the deregulation of the FSA, the agency also began to prioritise mechanisms that allowed for greater agility in internal procedures, favouring automatic processes over project calls that required the analysis of merit — such as those focused on development.[15]

Within this context, it seems the Creative Hubs and development project calls became a thing of the past. Official documents do not record any attempts to implement this support model but they do offer reflections on the problems they faced.

For example, regarding development lines, the agency encountered difficulties tracking produced works with scheduled FSA returns. The possibilities of confirming the deliveries also proved weak — a script, after all, involves a variable number of treatments and research investment — as well as the expenditures themselves.

As for the Creative Hubs, issues related to the high turnover of professionals, the complete change of project portfolios, and signs of resource misallocation were reported.

From a more general point of view, a significant difficulty was the operational cost of project calls. "A proportional reduction of the number of projects selected and the increase in the average selection time, combined with the relatively low amount of resources available, lead to the conclusion that development calls present a high operational cost for the agency, impacting the operation of other programmes," reads one agency report.[16]

Producers who participated in development Hubs and Labs backed by ANCINE felt the problems were structural for the sector, but some critics also expressed concerns about specific aspects of these calls.

Ana Saito of Gullane Entertainment, a production company, points out the delivery required by the Creative Hubs was too extensive and, in practice, incompatible with the amount received and the established five-project minimum. According to Saito, these factors affected the quality of the delivery.

Another criticism concerns the requirement that producers prove the production of a percentage of the developed projects to renew the Hub. Isabella Vidal, also from Gullane, believes that the fear of being unable to meet such requirements may limit the possibility of taking risks.

9 *SPCINE (2023). Notice 04/2023 — Creative Hubs. São Paulo: Spcine*

10 *SPCINE (2023). Notice 04/2023 — Creative Hubs. São Paulo: Spcine*

11 *SPCINE (2021). Notice 05/2021 — Creative Hubs*

12 *State Government of Espírito Santo (2023). Call for Creative Hubs 2023.*

13 *State Government of São Paulo (2023). Call 10/2023 — Cultural Action Programme (ProAC)*

14 *An analysis of development policies at the local level is not possible, as there is not enough data available.*

15 *Ikeda, Marcelo (2021). O Papel da ANCINE nas Política Públicas do Audiovisual (The Role of ANCINE in Audiovisual Public Policy)*

16 *ANCINE (2018). Audiovisual Sector Fund Development Project Calls Report*

"Obviously, we want to achieve success and produce works, but at the same time, being able to take risks without that concern would also be interesting," claims Saito. "When you have to make a decision that allows for a quicker project viability, it isn't always the creative decision you would take for the long term."

Another delicate point, which became even more relevant with the arrival of streaming platforms in Brazil (especially from 2020 onwards), concerns the property rights of developed projects. Within the investment framework, project calls stipulated that a percentage of the invested amount reverted back to the FSA. In the case of Creative Hubs, if a production company licences or yields a project's patrimonial or production rights to create a non-independent work, then it must revert 30% of the licensing value to the Fund within five years of delivery.

Should this amount represent less than 50% of the amount invested by the Fund, the producer is responsible for covering the difference. Despite recognising the importance of such a measure as it pertains to projects developed with public resources, Ana Saito believes that it can become quite onerous for an independent producer, taking into account that licensing amounts are not always sufficient to honour the return from the FSA and cover additional expenses incurred throughout the development process.

In the production sector, there is the perception that the government maintains a certain resistance to investing in the development of projects because the investment may not necessarily lead to the making of the audiovisual product. The issue of return, in this case, has nothing to do with commercial return but with the rules governing practices of public money expenditure and the "traumas" experienced by the sector in the 1990s. The films *Chatô — O Rei do Brasil*, which began raising funds in 1995 and was only released in 2015, and *O Guarani* (1996), which had problems with the invoices presented during accountability, became famous cases.

Regarding development policies, producer Gustavo Moura of Mira Filmes — one of the production companies with the most projects selected in the Creative Hubs — points out that the non-completion of a project does not necessarily imply failure. According to Moura, these project calls should be seen and analysed as a long-term policy whose objectives go beyond producing audiovisual works. However, given the low rate of return, Creative Hubs came to be called "paper mills" by public management.

ANCINE Director Paulo Alcoforado, who participated in creating the Creative Hubs programmes in the last decade, says, however, that minimising risks was one of the motivations behind creating the policy. Alcoforado believes the Hub model produced better results than the project calls aimed at developing individual projects.

"In the case of the laboratories, when hiring an executing company, it was difficult to find a legal-administrative path that would meet the public administration requirements without stifling the creative process," explains Alcoforado.

Today, everyone seems to understand that development-specific investments must be linked with other audiovisual policies. "It is important to have a very slick flow of resources that go from development to exhibition", says Moura.

Rafael Sampaio, founding partner of Klaxon Audiovisual and coordinator of eight laboratories financed in Prodav 04, agrees and takes this idea further: "Development investments must be combined with festivals and markets where commercial agreements are closed." For Sampaio, the abrupt interruption of support prevented a complete policy evaluation.

## Why invest in development?

All creative work involves some subjective and intangible elements. It's not by chance that the term "green light" signals putting a work into production — even in Hollywood! In this context, the development phase can be defined as a stage of experimentation where mistakes cost less and different paths can be tried and tested.

It is not only about refining a work before putting its production into motion but also about reducing risks. Gustavo Rosa de Moura, founder of Mira Films, states that development is crucial for understanding whether a project is worthwhile or not. "By the end of production, you've already spent a lot," says Moura.

Paulo Alcoforado said this was the founding idea behind the project calls of the past decade. "We've all experienced being in a cinema, in front of the television, or streaming a work in which the idea was good but could have been better developed," he says. "The moment for testing, stressing the idea, seeing its limits, considering the arc of a series or a character, testing the visual composition of an animation project is during development."

Within the Hub experience, films have become series, projects were discontinued, and some ideas, years after testing, have become new projects. For example, in 2015, screenwriter Wislam Esmeraldo conducted research as part of the *Núcleo do Crime* (Crime Hub), a Creative Hub funded by ANCINE and spearheaded by filmmaker Karim Aïnouz.

At the time, Wislam researched stories that fit the group's proposal, planting the seed for a screenplay that, years later, and independently from the Creative Hub, would become the feature film *Motel Destino*, selected for competition in Cannes in 2024.

The development phase is the ideal moment to deepen and expand a project. Available resources are often used for conducting research — which was the case for the screenwriter of *Motel Destino* — travelling to possible locations and hiring consultants.

Ideally, the experimentation phase reduces risks and qualifies the project for later financial and commercial viability. A well-developed project tends to be more consistent and qualified, which can facilitate both financing for production and preliminary agreements for distribution. This process also allows for the transformation of ideas into intellectual properties, the most valuable asset within the creative industry.

The sector also sees development project calls as a path for industry diversification, as they allow small and medium-sized producers to do what, without public policy, only larger companies with working capital can do.

According to ANCINE, calls focused on development offered low entry barriers for market players with less proven experience.[17] Consequently, emerging companies classified at fundraising levels 1 and 2[18] received 65% of the invested resources.
Development is also a formative experience for those involved in this process. Teamwork, in which people with different professional and personal experiences connect, leads to exchanges, learning, and, consequently, the development of the industry itself.

"Creation also requires practice," observes Moura. "Writing, sitting down, and facing the problems is essential. People sometimes think this is the only way to lift the project off the ground, but it also plays a very relevant educational role. How many screenwriters have Creative Hubs helped train and placed in the market?"

This truth is not limited to screenwriters. In the Muiraquitã Filmes Creative Hub, supported by ANCINE, producer Eliane Ferreira learned what it means to be a creative producer. Although she has not yet produced any projects from the Hub, Eliane believes the experience strengthened Muiraquitã as a company.

From the perspective of different producers, Creative Hubs stimulate a culture of creative collaboration. Ana Saito confirms that, at Gullane, the model led to changes in how the company tackles development by increasing multiple project convergence. Previously, projects tended to be developed in a more solitary, less organic way. A project developed in this changed environment was Fernando Coimbra's film *Os Enforcados*, selected for Toronto in 2024.

This creates a culture of "honest feedback" in favour of the works, adds Gustavo Moura. Moura emphasises the relevance of this collaborative culture for the success of his film *Ela e Eu*, a romantic comedy released in 2022, which won best screenplay at the 54th Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

In his book, *The Rise of the Creative Class* (2022), American researcher Richard Florida argued (as far back as the early 2000s) that creating spaces to stimulate creativity, diversity, and tolerance is fundamental for economic growth and social development.

## The return of financial support programmes

"The dynamics of the audiovisual market are uncertainty and risk. It's the nature of the business in Brazil and around the world," confirmed Alex Braga when asked if there was a possibility of development-phase support policies returning. "To cope with this reality, we must adopt a logic of monetizing the portfolio of Brazilian films."

Braga underscores that it is a question of investing in a film portfolio of all sizes and profiles rather than in projects. Although he avoids mentioning the experience of the public calls of the past decade, ANCINE's director-president is an advocate of "investments which ensure a correlation between development and production."

In new public calls to be launched in 2024, the development stage can be considered for financial support that production companies or distributors can access, as an incentive for the project's commercial viability.

Braga's statements indicate that, at this moment, public investment in a project's initial phases is, once again, seen as a model capable of contributing to the balance between production and demand, investment and return, and risk and predictability.

As this article has demonstrated, the development phase — in which an idea is tested, experimented with, shared, and re-evaluated — not only enables innovation and the mitigation of risk but also fosters professional growth, encourages creative collaboration, and contributes to market diversity.

Although this stage has always been a component of the audiovisual industry, today, with the facilities that technological advances have brought to filming and post-production, it has gained greater centrality — especially as it is not uncommon for a film to move beyond its scripted version before it has had enough time and money invested in it to mature.

17 *ANCINE (2018). Audiovisual Sector Fund Development Project Calls Report*

18 *According to Normative Instruction No. 119 (June 16, 2015) companies that have produced a maximum of 4 audiovisual works per year are designated as Categories 1 and 2 when applying for funding.*

# O apoio ao desenvolvimento no audiovisual brasileiro: histórico e perspectivas

por Ana Paula Sousa and Maria Marta Pinto

O estudo, conduzido pelas pesquisadoras e especialistas em políticas públicas em audiovisual Ana Paula Sousa e Maria Marta Pinto, traz dados sobre as oscilações no financiamento dessa fase para fundamentar uma reflexão qualificada sobre os desafios e oportunidades para o setor, reforçando a importância de um apoio contínuo ao desenvolvimento como um pilar capaz de fortalecer a indústria audiovisual como um todo.

## Contexto atual

À medida que a indústria audiovisual se complexifica, com novos e maiores *players* em ação e uma disputa feroz pela atenção do espectador, a etapa do desenvolvimento parece ganhar, dentro da lógica do financiamento de um filme ou série, cada vez mais relevância.

No âmbito da política pública brasileira, no entanto, o investimento nessa etapa parece um nó a ser desatado, até por desafiar uma prática que, por anos, foi padrão dentro dos modelos do Estado: a da liberação de recursos para a produção a partir do momento em que houvesse a garantia de que determinada obra seria de fato filmada.

Esse paradigma deixa, porém, de levar em conta que apoiar o desenvolvimento de uma ideia pode ser uma forma de mitigar os riscos do alto investimento na realização de uma obra e contribuir para que um projeto chegue ao set mais amadurecido e, consequentemente, com maior potencial para concretizar seus objetivos artísticos e comerciais.

Diante do grande volume de projetos pleiteando apoio para a produção, a própria Agência Nacional do Cinema (Ancine) se propõe a retomar, em novos editais do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), a previsão de recursos para o desenvolvimento em linhas acessadas por distribuidoras e produtoras.

De acordo com o balanço apresentado ao Conselho Superior de Cinema (CSC) em julho de 2024, houve, entre 2023 e 2024, 3,2 mil inscritos nos editais para produção de cinema que, no conjunto, demandavam cerca de R$ 7,1 bilhões. Foram, no fim, selecionados 417 projetos, com aporte de R$ 1 bilhão.

“Sendo essa a relação entre a oferta de recursos e a demanda por investimentos em projetos que, de alguma forma, foram desenvolvidos, será que não faz mais sentido destacarmos recursos para aperfeiçoar o desenvolvimento do que apenas estimular novos projetos?”, questiona-se Alex Braga, diretor-presidente da Ancine. “Temos que avaliar a lógica de investimento do FSA a cada momento.”

Cabe lembrar que, embora o início das políticas de apoio ao cinema brasileiro remonte a quase um século, a primeira vez em que o sistema público federal de financiamento direcionou recursos específicos para uma etapa anterior às filmagens foi em 2013. Nesse ano, a Ancine lançou três linhas voltadas ao desenvolvimento: Núcleos Criativos (Prodav 03), Laboratórios de Projetos (Prodav 04) e Desenvolvimento de Projetos Isolados (Prodav 05).

Desde aquele ano até 2018, outros investimentos específicos nessa área foram feitos, mas de forma incipiente e com deficiências no monitoramento de resultados. Entre 2014 e 2018, enquanto menos de 6% dos recursos do FSA foram direcionados a editais de desenvolvimento, a produção — aqui entendida como a realização de um filme ou série —

recebeu, no mesmo período, 63% da verba[1]. Em 2014, o ano em que mais se investiu em desenvolvimento no país, foram disponibilizados, para essa etapa específica, R$ 47 milhões.

Para se ter uma ideia do que isso significa, em 2022, o Creative Europe, programa de financiamento da União Europeia de apoio aos setores criativos, investiu 15% do orçamento destinado ao audiovisual em linhas de desenvolvimento, totalizando 55,5 milhões de euros[2]. Nesse mesmo ano, no Brasil, não houve, no FSA, previsão de recursos para o desenvolvimento.

A interrupção dessas linhas específicas havia se dado quatro anos antes, em 2018, momento que marca o início de um período de instabilidade institucional, operacional e política da Ancine.

A sinalização de que esse tipo de apoio está novamente no radar da gestão pública parece tornar oportuna uma análise retrospectiva das políticas voltadas ao desenvolvimento que possa jogar luz sobre o que as motivou; expor seus resultados e falhas; e compreender que feições pode ter, passada uma década da primeira experiência, uma política voltada ao desenvolvimento.

1 Ancine (2019), *Resultados consolidados do Fundo Setorial do Audiovisual — Resultados consolidados dos recursos aplicados pelo FSA em programas e projetos do setor audiovisual entre 2009 e 2018.*

2 Comissão Europeia (2023), *Creative Europe 2021–2022 — Monitoring Report*

## As primeiras políticas

Em 2011, com a aprovação da Lei nº12.485, conhecida como Lei da TV Paga, o FSA, que havia sido instituído por lei em 2006, atingiu um novo patamar. Ao transferir um tributo arrecadado pelas empresas de telecomunicações em atividade no país para o FSA, a legislação fez com que o orçamento do fundo saltasse de cerca de R$ 40 milhões para R$ 800 milhões.

A rápida expansão no volume de recursos permitiu que o FSA passasse a funcionar, de fato, como um indutor do setor audiovisual e pudesse diversificar sua atuação, mirando, como previa a lei que o criou, diversas etapas da cadeia produtiva[3]. Foi dentro dessa lógica — e dessa nova possibilidade orçamentária — que nasceram as linhas voltadas ao desenvolvimento de projetos audiovisuais.

Entre 2013 e 2017, foram lançadas quatro linhas que tinham, como principal objetivo, oferecer apoio financeiro para o desenvolvimento de ideias — que inclui não apenas a formação de times para a escrita de roteiros, mas, por exemplo, a realização de viagens para pesquisas e a aquisição de direitos.

A principal delas, os Núcleos Criativos, teve cinco edições. A primeira delas foi lançada em 2013 e recebeu 203 inscrições. O edital previa repasses de até R$ 1 milhão a produtoras independentes a serem empregados na criação e na sustentação de um grupo de profissionais, sob a direção de um líder, com o objetivo de desenvolver, de maneira colaborativa, uma carteira com, no mínimo, cinco projetos de longas-metragens e séries de TV.

3 Sousa (2018), *O Cinema Que não Se Vê*

Após 24 meses, a produtora deveria entregar um roteiro, um orçamento e dois planos, um de financiamento e outro de comercialização. Caso não conseguisse reunir 20% dos recursos necessários para produzir pelo menos dois quintos dos projetos desenvolvidos, a empresa não poderia participar de novas chamadas públicas de desenvolvimento.

As duas primeiras edições, lançadas em 2013 e 2014, foram realizadas na modalidade de apoio financeiro, que não demandava reembolso financeiro ao FSA. As seguintes previam que as empresas retornassem o investimento ao fundo. Foram selecionados, ao todo, 98 Núcleos Criativos, que receberam aproximadamente R$ 96 milhões[4].

Em 2016, foi lançada uma linha para a renovação de Núcleos Criativos contemplados em editais anteriores. Para ser elegível, a proponente precisava ter concluído o desenvolvimento de todos os projetos da carteira e viabilizado ao menos dois quintos deles. Apenas 15 núcleos foram renovados — juntos, eles receberam cerca de R$ 13 milhões[5]. As outras duas linhas criadas no período foram os Laboratórios de Desenvolvimento (Prodav 04), realizados em 2013 e 2014, e o Desenvolvimento de Projetos Únicos (Prodav 05), que teve quatro edições, entre 2013 e 2016.

4 Para calcular esses dados, foi utilizado o Relatório das chamadas de desenvolvimento do Fundo Setorial do Audiovisual, divulgado pela Ancine em 2018, assim como os Relatórios Anuais de Gestão do FSA entre 2018 e 2023.

A primeira forma de apoio, que replica um modelo comum nos laboratórios internacionais — em geral, ligados a festivais de cinema —, consistia no suporte ao desenvolvimento de projetos independentes. Ao longo de três semanas, os contemplados tinham encontros presenciais e supervisão à distância coordenada por empresas selecionadas pela Ancine por meio de pregão eletrônico.

Foram realizados nove laboratórios, coordenados pelas produtoras Klaxon e Coração da Selva, que mobilizaram R$ 10 milhões do FSA e beneficiaram 127 projetos.

O segundo modelo destinou cerca de R$ 33 milhões para o desenvolvimento de 344 obras individuais[6]. Assim como aconteceu nos Núcleos, as duas primeiras edições foram

5 Ibidem

6 Ibidem

realizadas na modalidade de apoio financeiro, e as seguintes na de investimento. A diferença, em relação aos laboratórios, é que o beneficiário recebia apenas o aporte financeiro, e não o apoio criativo.

Entre 2013 e 2017, foram realizadas dez edições de editais de desenvolvimento, totalizando mais de 10 mil projetos inscritos, 993 projetos selecionados e R$ 160 milhões distribuídos. Todas as chamadas possuíam cotas para projetos de fora do eixo Rio-São Paulo.

De acordo com uma análise realizada pela Ancine em 2018[7], dos 982 projetos contemplados, 357 (36,4%) foram entregues como concluídos até julho daquele ano. Dentre eles, 150 (42%) tinham sido também inscritos em chamadas do FSA voltadas à produção ou comercialização — 40 (26,7%) foram selecionados.

No caso dos laboratórios, a Ancine não tem o registro de quantos deles geraram filmes ou séries.

Até 2018, um quarto dos projetos foi produzido. A partir daí, no entanto, não há dados disponíveis para avaliar os desdobramentos da política pública.

## Experiências locais

Enquanto no âmbito federal a destinação de recursos para o desenvolvimento foi interrompida, regionalmente, aqui e ali, foram surgindo investimentos nessa área.

A Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº195, de 2022), criada para apoiar a recuperação do setor cultural após a pandemia de Covid-19, estabeleceu que, na categoria de apoio à produção audiovisual, parte dos projetos poderiam ser Núcleos Criativos.

A Spcine, empresa de cinema e audiovisual da Cidade de São Paulo, foi uma das instituições públicas do país a utilizar esse mecanismo, lançando, em 2023, o edital de Núcleos Criativos, no valor de R$ 3 milhões[8].

Uma novidade dessa chamada em relação às da Ancine era a exigência de que o Núcleo fosse composto por duas ou três empresas. De um total de 106 inscritos, foram selecionados seis[9]. Em 2021, a empresa havia lançado um edital de Núcleos Criativos que distribuiu R$ 2 milhões entre 13 projetos[10].

No âmbito estadual, o Espírito Santo utilizou os recursos da Lei Paulo Gustavo para fazer um edital de Núcleos Criativos. Em 2023, a Secretaria estadual de Cultura distribuiu R$ 1,6 milhão entre cinco projetos[11].

Já a Secretaria da Cultura, Economia e Indústrias Criativas de São Paulo lançou, em 2024, um chamamento para a seleção de projetos de Desenvolvimento de Roteiro para Audiovisual como parte dos editais do Programa de Ação Cultural (ProAC). Serão R$ 720 mil distribuídos entre 12 contemplados — a serem escolhidos entre 1.178 inscritos[12].

## Os resultados da política

A análise dos resultados das políticas de desenvolvimento realizadas no âmbito federal — as locais não têm tempo suficiente para serem avaliadas — é turvada por dois fatos paralelos que acabam por convergir: a falta de uma metodologia mais efetiva para monitoramento dos resultados e a crise que se abateu sobre a Ancine no período subsequente ao lançamento das linhas.

A primeira coisa a ser levada em conta é que a interrupção dessas linhas do Prodav se deu em um contexto mais amplo da política audiovisual brasileira. A partir de 2018, o FSA teve seu modelo de governança e de prestação de contas questionado pelo Tribunal de Contas da União (TCU). A isso somaram-se, em seguida, a crise política gerada pelo governo Bolsonaro, que chegou a manifestar o desejo de "extinguir" a agência; a paralisação operacional do fundo; e a pandemia, que manteve as salas de cinema fechadas e os sets parados.

Conforme os recursos do FSA voltaram a ser liberados e as medidas de isolamento social foram sendo amainadas, o foco da agência e a própria demanda do setor se direcionavam à retomada da produção.

Além disso, nesse período, pressionada pelas cobranças em torno da prestação de contas e da desburocratização do FSA, a agência passou a priorizar mecanismos que permitissem maior agilidade aos trâmites internos, privilegiando os mecanismos automáticos em detrimento de editais que exigissem análise de mérito — como funcionavam aqueles voltados ao desenvolvimento[13].

Com tudo isso, os Núcleos Criativos e os editais de desenvolvimento parecem não só ter saído do horizonte, como se perdido no tempo. Não existe, em documentos oficiais, um balanço analítico das tentativas de implantação desse modelo de apoio. Há, no entanto, algumas reflexões correntes sobre seus aspectos problemáticos.

7 ANCINE (2018). Relatório das chamadas de desenvolvimento do Fundo Setorial do Audiovisual

8 SPCINE (2023). *Edital 04/2023 — Núcleos Criativos. São Paulo: Spcine*

9 SPCINE (2023). *Edital 04/2023 — Núcleos Criativos. São Paulo: Spcine*

10 SPCINE (2021). *Edital 05/2021 — Núcleos Criativos.*

11 Governo do Estado do Espírito Santo (2023). Edital de Núcleos Criativos 2023.

12 Governo do Estado de São Paulo. *Edital 10/2023 — Programa de Ação Cultural (ProAC).*

13 Ikeda, Marcelo (2021). O Papel da Ancine nas Política Públicas do Audiovisual

No caso das linhas de desenvolvimento, a agência encontrou dificuldades, por exemplo, para rastrear a obra produzida quando estava previsto o retorno ao FSA. Se demonstraram também frágeis as possibilidades de comprovação das entregas — um roteiro, afinal de contas, envolve um número muito variável de tratamentos e de investimento em pesquisa — e dos próprios gastos.

Nos Núcleos Criativos, houve problemas ligados à grande rotatividade dos profissionais, à mudança integral da carteira de projetos e indícios de desvio da finalidade no uso dos recursos.

Outra dificuldade significativa é o custo operacional desses editais. "A redução proporcional dos projetos selecionados e o aumento no tempo médio de seleção, aliados ao baixo valor relativo disponibilizado em cada edital, levam a concluir que as chamadas de desenvolvimento apresentam um alto custo operacional para a Agência, com impacto na operação de outras chamadas", lê-se em um relatório da agência.[14]

Do lado dos produtores que foram beneficiados por essas linhas ficou a sensação de que elas são estruturantes para o setor, mas restaram também algumas críticas a aspectos específicos dos editais.

Ana Saito, da Gullane Entretentimento, pontua que a entrega exigida pelo edital de Núcleos Criativos era muito extensa e, na prática, incompatível com o valor recebido e com o número mínimo de cinco projetos. Isso tudo, segundo ela, acabou por afetar a qualidade da entrega.

Outra crítica está relacionada ao fato de a produtora precisar comprovar a produção de uma porcentagem dos projetos desenvolvidos para renovar o Núcleo. Isabella Vidal, também da Gullane, acredita que o medo de não se conseguir cumprir essa exigência pode limitar a possibilidade de arriscar.

"É óbvio que a gente quer alcançar sucesso e produzir as obras, mas, ao mesmo tempo, poder arriscar sem ter essa preocupação também, seria interessante", completa Saito. "Quando tem que tomar uma decisão que te possibilite uma viabilização mais rápida de um projeto, nem sempre essa é a decisão criativa que se tomaria no longo prazo."

Outro ponto delicado, e que se torna ainda mais relevante a partir da chegada das plataformas de *streaming* ao Brasil, especialmente a partir de 2020, diz respeito aos direitos patrimoniais sobre a obra desenvolvida.

Na modalidade de investimento, os editais exigem que uma porcentagem do valor investido seja revertida ao FSA. No caso do Núcleos Criativos, caso a produtora licenciasse ou cedesse os direitos patrimoniais ou direitos de produção dos projetos desenvolvidos para a realização de uma obra não independente em até cinco anos a partir da entrega, deveria repassar ao Fundo 30% do valor do licenciamento.

Caso esse valor representasse menos que 50% do valor investido pelo Fundo no desenvolvimento do projeto, a própria produtora deveria custear a diferença. Apesar de reconhecer a importância de tal medida por se tratar de projetos desenvolvidos com recursos públicos, Saito acredita que ela pode se tornar bastante onerosa para um produtor independente, levando-se em conta que os valores de licenciamento nem sempre são suficientes para honrar o retorno do FSA e cobrir os gastos adicionais feitos ao longo do processo de desenvolvimento.

Há, no setor da produção, a percepção de que o poder público ainda tem certa resistência a investir em desenvolvimento pelo fato de o aporte não necessariamente levar a uma obra. A preocupação é menos em torno do retorno comercial, mas sim com as próprias regras de bom uso do dinheiro público e, inclusive, dos "traumas" vivenciados pelo setor na década de 1990. Os casos dos filmes *Chatô — O Rei do Brasil*, que começou a captar recursos em 1995 e só seria lançado em 2015, e de *O Guarani*, que teve problemas com as notas fiscais apresentadas na prestação de contas, ficaram famosos.

Em uma política de desenvolvimento, como assinala o produtor Gustavo Moura, da Mira Filmes, uma das produtoras com mais projetos selecionados nos editais de Núcleos Criativos, a não conclusão de uma obra não significa necessariamente fracasso. Esses editais, segundo ele, devem ser vistos e analisados como uma política de longo prazo, cujo objetivos vão além da produção de obras audiovisuais. Mas, na gestão pública, os Núcleos Criativos, dado o baixo índice de retorno, chegaram a ser chamados de "fábricas de papel".

Paulo Alcoforado, diretor da Ancine que, na década passada, participou da criação dos editais de Núcleos Criativos, afirma, porém, que a minimização de riscos foi uma das motivações para a criação da política. Para ele, o modelo de Núcleo produziu melhores resultados que os editais de desenvolvimento de projetos individuais.

"No caso dos laboratórios, tivemos dificuldade em encontrar um caminho jurídico administrativo para contratação da empresa executora que atendesse às exigências da administração pública sem engessar o modelo e o processo criativo", exemplifica Alcoforado.

14 ANCINE (2018). *Relatório das chamadas de desenvolvimento do Fundo Setorial do Audiovisual*

Hoje, todos parecem compreender que o investimento em desenvolvimento deve estar articulado com as demais políticas audiovisuais. "É importante existir um fluxo muito azeitado de recursos que vão do desenvolvimento até a exibição", diz Moura.

Rafael Sampaio, sócio-fundador da Klaxon Audiovisual e coordenador de oito laboratórios financiados no Prodav 04, compartilha dessa ideia e vai além: "O investimento em desenvolvimento deve estar articulado com festivais e mercados onde são fechados acordos comerciais". Para Sampaio, a interrupção abrupta dos apoios impediu uma avaliação completa da política.

**Por que investir em desenvolvimento?**

Todo trabalho criativo carrega algo de subjetivo e intangível. Não à toa, uma das expressões-chave, mesmo na indústria hollywoodiana, é *green light* — ou, numa tradução literal, o sinal verde para que se coloque uma produção para rodar. A fase do desenvolvimento pode ser definida, nesse contexto, como aquela da experimentação, na qual o erro custa menos e diferentes caminhos podem ser trilhados e testados.

Trata-se, de certa forma, não apenas de burilar uma obra antes de mobilizar sua produção, mas de reduzir riscos. Como diz Gustavo Rosa de Moura, fundador da Mira Filmes, o desenvolvimento é crucial para se entenda se um projeto vale a pena ou não. "Depois de produzir, você já gastou muito", diz ele.

Era essa também, de acordo com Alcoforado, a ideia-base dos editais da década passada.

> "Todos vivemos mais de uma vez experiências de estar em uma sala de cinema, diante da televisão, ou no streaming, de uma obra que a ideia é boa, mas podia estar melhor desenvolvida", diz. "O momento de testar, estressar a ideia, ver seus limites, pensar a curva de uma série ou de um personagem, de testar a composição visual de um projeto de animação, é o momento do desenvolvimento."

Ao longo das experiências dos Núcleos, houve filmes que viraram séries; projetos que foram descontinuados; e até ideias testadas que, anos depois, se tornariam um novo projeto.

Esse foi o caso, por exemplo, de uma pesquisa realizada em 2015 pelo roteirista Wislam Esmeraldo, que fez parte do Núcleo do Crime, contemplado pelo edital da Ancine e liderado pelo cineasta Karim Aïnouz.

Wislam, à época, realizou pesquisas para pensar em histórias que se encaixassem na proposta do grupo. Veio dali a semente para o roteiro que, anos depois, e de maneira desvinculada do Núcleo Criativo, viraria o longa-metragem *Motel Destino*, selecionado para a Mostra Competitiva do Festival de Cannes em 2024.

A fase de desenvolvimento é, ainda, o momento de se aprofundar um projeto. Os recursos disponibilizados são, muitas vezes, utilizados para a realização de pesquisas — caso, justamente, do roteirista de *Motel Destino* — viagens em busca de possíveis locações e contratação de consultores.

A fase de experimentação, idealmente, reduz riscos e qualifica o projeto para posterior viabilização financeira e comercial. Um projeto bem desenvolvido tende a ser mais consistente e qualificado, o que pode facilitar tanto o financiamento para a produção quanto acordos prévios para a distribuição. Também é esse processo que permite a transformação de ideias em propriedades intelectuais, o ativo mais valioso dentro das indústrias criativas.

Os editais de desenvolvimento também são vistos, por parte do setor, como um caminho para a diversificação na indústria, uma vez que permitem que produtores de pequeno e médio porte façam aquilo que, sem a política pública, apenas empresas maiores, com capital de giro, podem fazer.

Segundo a Ancine[15], as chamadas voltadas ao desenvolvimento ofereceram, de fato, baixas barreiras de entrada aos agentes de mercado com menor experiência comprovada. Como consequência, empresas classificadas nos níveis da captação 1 e 2[16] receberam 65% dos recursos investidos.

O desenvolvimento tem ainda um papel formativo sobre as pessoas que fazem desse processo. O trabalho em equipe, no qual diferentes experiências se conectam, leva à troca, ao aprendizado e, por consequência, ao desenvolvimento da própria indústria.

"A formação precisa de prática também", observa Moura. "Escrever, sentar e enfrentar os problemas é essencial. Às vezes as pessoas só pensam nisso como uma maneira de levantar o projeto do zero, mas ele tem um papel de formação muito relevante. Quantos roteiristas o edital de Núcleo Criativos não ajudou a formar e colocou no mercado?"

Esse papel não se restringe aos roteiristas. Foi no Núcleo Criativo da Muiraquitã Filmes,

15 ANCINE (2018). Relatório das chamadas de desenvolvimento do Fundo Setorial do Audiovisual

16 Segundo Instrução Normativa n.º 119, de 16 de junho de 2015, fazem parte das Categorias de captação 1 e 2 empresas que produziram no máximo 4 obras audiovisuais por ano

apoiado pela Ancine, que a produtora Eliane Ferreira aprendeu o que é ser uma produtora criativa. Apesar de ainda não ter produzido nenhum dos projetos que fizeram parte do Núcleo, Eliane acredita que a experiência fortaleceu a Muiraquitã como empresa.

Na visão de diferentes produtores, os Núcleos Criativos estimulam a cultura de colaboração criativa. Saito confirma que, na Gullane, o modelo levou a mudanças na forma de a empresa trabalhar o desenvolvimento, criando uma maior interface entre os projetos. Antes, os projetos tendiam a ser desenvolvidos de forma mais solitária, menos orgânica. Um projeto que se desenvolveu nesse ambiente de troca foi o filme *Os Enforcados*, de Fernando Coimbra, selecionado para o Festival de Toronto de 2024.

Gustavo Moura acrescenta, a esse pensamento, a criação da cultura do "feedback honesto", sempre em favor da obra. Ele destaca a relevância dessa cultura colaborativa para o sucesso do seu filme *Ela e Eu*, comédia romântica lançada em 2022, e premiada como Melhor Roteiro no 54º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Como defendia, já no início dos anos 2000, o pesquisador norte-americano Richard Florida, no livro *A ascensão da Classe Criativa* (2022), a criação de espaços que estimulem a criatividade, a diversidade e a tolerância são fundamentais para o crescimento econômico e o desenvolvimento social.

## A volta dos apoios

"A dinâmica do mercado audiovisual funciona com muita incerteza e risco. É da natureza da atividade, no Brasil e no mundo", afirma, ao ser perguntado sobre a possibilidade de retorno das políticas de apoio ao desenvolvimento, Alex Braga. "Para lidar com essa realidade é preciso adotar uma lógica de rentabilização do portfólio, da carteira de filmes brasileiros."

Trata-se, sublinha ele, de se investir num portfólio de filmes — de todos os tamanhos e perfis —, e não de projetos. Embora evite mencionar a experiência dos editais da década passada, o diretor-presidente da Ancine defende que "os investimentos assegurem uma correlação entre o desenvolvimento e a produção".

Nas novas chamadas públicas a serem lançadas em 2024, a etapa do desenvolvimento deve estar contemplada não apenas nas linhas a serem acessadas pelas produtoras, mas pelas distribuidoras — buscando estimular um desenvolvimento que leve em conta também as possibilidades de comercialização de um projeto.

O que as afirmações de Braga indicam é que, neste momento, o investimento público nas fases iniciais de um projeto volta a ser visto como um modelo capaz de contribuir para o equilíbrio entre produção e demanda; investimento e retorno; e risco e previsibilidade.

A fase de desenvolvimento, na qual uma ideia é testada, experimentada, compartilhada e reavaliada, não só possibilita a inovação e a redução de riscos como fomenta a formação de profissionais, incentiva a colaboração criativa e contribui para a diversidade do mercado.

Embora essa etapa sempre tenho sido constitutiva da indústria audiovisual, hoje, com as facilidades que os avanços tecnológicos trouxeram para filmagens e pós-produção, ela tem ganhado maior centralidade — até porque não é raro que um filme saia do papel antes de ter tido investimento de tempo e dinheiro suficientes para sua maturação.

# Colophon
–
# Ficha técnica

Head of the Hubert Bals Fund
*Diretora do Hubert Bals Fund*
**Tamara Tatishvili**

Executive Director of Projeto Paradiso
*Diretora Executiva do Projeto Paradiso*
**Josephine Bourgois**

Project coordinator
*Coordenadora do projeto*
**Ayumi Filippone**

Editor — English
*Edição — Inglês*
**Fraser White**

Texts
*Textos*
**Josephine Bourgois**
**Luísa Lucciola**
**Maria Marta Pinto**
**Ana Paula Sousa**
**Tamara Tatishvili**
**Safo Nunes**
**Fraser White**

Translation
*Tradução*
**Ana Key Kapaz**
**Julia Downey de Oliveira**

With the support of the IFFR team
*Com apoio da equipe do IFFR*
Festival Director **Vanja Kaludjercic**
Chief of Content **Melissa van der Schoor**
Head of Communications **Anne Wabeke**
Communications Interns **Smaranda Mihaila** and **Maria Spyrelli**

With the support of the Projeto Paradiso team
*Com apoio da equipe do Projeto Paradiso*
*Diretora de Programas* **Rachel do Valle**
*Analista de Programas* **Milena Larissa**
*Assistente de Comunicação* **Luanna Sampaio**

With thanks to
*Agradecimentos*
**Marcelo Caetano**
**Payal Kapadia**

Graphic design
*Design gráfico*
**Dina Milovčić** and **Franka Tretinjak (NJI3)**

Hubert Bals Fund

Projeto Paradiso

SHOW ME THE FUND