



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E
SOCIEDADE**

**VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL
FACULTY OF ARTS AND PHILOSOPHY
DEPARTMENT OF COMMUNICATION SCIENCES**

DANIELE PEREIRA CANEDO

**TODOS CONTRA HOLLYWOOD?
POLÍTICAS, REDES E FLUXOS DO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO
DO MERCOSUL E A COOPERAÇÃO COM A UNIÃO EUROPEIA**

**IS EVERYBODY AGAINST HOLLYWOOD?
POLICIES, NETWORKS AND FILM FLOWS OF THE MERCOSUR
FILM SPACE AND THE COOPERATION WITH EUROPEAN UNION**

**Salvador
2013**

DANIELE PEREIRA CANEDO

**TODOS CONTRA HOLLYWOOD?
POLÍTICAS, REDES E FLUXOS DO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO
DO MERCOSUL E A COOPERAÇÃO COM A UNIÃO EUROPEIA**

**IS EVERYBODY AGAINST HOLLYWOOD?
POLICIES, NETWORKS AND FILM FLOWS OF THE MERCOSUR
FILM SPACE AND THE COOPERATION WITH EUROPEAN UNION**

Tese em cotutela internacional apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Cultura e Sociedade; e ao Departamento de Ciências da Comunicação, Faculdade de Artes e Filosofia da Universidade Livre de Bruxelas como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Mídia e Estudos da Comunicação.

Joint PhD thesis presented to the Multidisciplinary Program of Posgraduation in Culture and Society, Institute of Humanities, Arts and Sciences, Federal University of Bahia, as a partial requirement for obtaining the degree of Doctor in Culture and Society; and to the Department of Communication Science (Vakgroep Communicatiwetenschappen), Faculty of Arts and Philosophy (Faculteit Letteren & Wijsbegeerte), Free University of Brussels (Vrije Universiteit Brussel) as a partial requirement for obtaining the degree of Doctor in Media and Communication Studies.

Orientadoras / Supervisors:

Prof.^a Dr^a Elisabeth Loiola (UFBA)

Prof.^a Dr^a Caroline Pauwels (VUB)

Salvador

2013

C221t

Canedo, Daniele Pereira

Todos contra hollywood? Políticas, redes e fluxos do espaço cinematográfico do Mercosul e a cooperação com a união europeia / Daniele Pereira Canedo – 2013.

451f.: il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr^a Elisabeth Loiola; Prof.^a Dr^a Caroline Pauwels
Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade -
Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

1. Cultura. 2. Políticas culturais. 3. Políticas cinematográficas. 4. Integração regional. 5. Redes. 6. Fluxos cinematográficos I. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências- Universidade Federal da Bahia. II. Loiola, Elisabeth. III. Pauwels, Caroline. IV. Título.

CDD:306.086



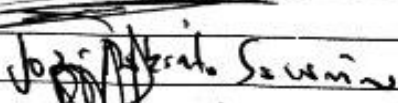
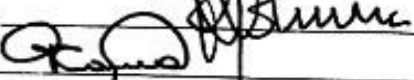
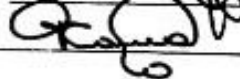


Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Comunicação
Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura &
Sociedade

Ata da Reunião da Defesa Oral da Tese de **Daniele Pereira Canedo**

Intitulada: **“TODOS VERSUS HOLLYWOOD? POLÍTICAS, REDES E FLUXOS DO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO DO MERCOSUL E A COOPERAÇÃO COM A UNIÃO EUROPEIA”.**

Aos 13 (treze) dias do mês de setembro de dois mil e treze, no IHAC - Instituto de Humanidades Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia foi instalada a Banca Examinadora da Defesa da tese intitulada: “TODOS VERSUS HOLLYWOOD? POLÍTICAS, REDES E FLUXOS DO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO DO MERCOSUL E A COOPERAÇÃO COM A UNIÃO EUROPEIA”. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores Drs.: Elizabeth Loiola (UFBA) – Orientadora, Caroline Pauwels (Vrije Universiteit Brussel) – Co-orientadora, pelos examinadores externos: Anita Simis (UNESP) e Jan Loisen (Vrije Universiteit Brussel) e internos do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: José Roberto Severino (UFBA) e Paulo C. Miguez (UFBA). Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que a doutoranda fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou a avaliadora externa Prof.ª Dr.ª Anita Simis (UNESP), em seguida o Prof. Dr. e Jan Loisen (Vrije Universiteit Brussel). Após os examinadores externos, fizeram suas arguições: o Prof. Dr. José Roberto Severino (UFBA) e o Prof. Dr. Paulo C. Miguez (UFBA), avaliadores internos. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que a doutoranda fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a tese de Daniele Pereira Canedo como APROVADA COM DISTINÇÃO. Nada mais havendo a tratar, eu, Elizabeth Loiola, lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pela doutoranda. Salvador, 13 de setembro de 2013.

Prof.ª Dr.ª Elizabeth Loiola 
Prof.ª Dr.ª Caroline Pauwels _____
Prof.ª Dr.ª Anita Simis 
Prof. Dr. Jan Loisen _____
Prof. Dr. José Roberto Severino 
Prof. Dr. Paulo C. Miguez 
Daniele Pereira Canedo 

Dedico esta tese aos meus pais,

Auzeni e Daniel,

por nunca terem deixado faltar amor na nossa casa,
por terem investido na minha formação enquanto sonhadora,
por acreditarem, e me fazerem acreditar,
que com dedicação e honestidade, tudo é possível.

AGRADECIMENTOS

ACKNOWLEDGMENT

Em 2009, quando comecei a pesquisar a política cinematográfica do Mercosul, nada sabia a este respeito, a não ser o quanto o tema me estimulava. Hoje, que esta tese está finalizada, muito devo a diversos "atores interessados" que me incentivaram, me apoiaram e me ajudaram no cumprimento dessa tarefa. Eu sou grata a todos e gostaria de agradecer nominalmente e especialmente a alguns deles: *In 2009, when I started researching the regional film policies, I knew nothing about it, except how the theme stimulated me. Today, that this thesis is finished, I owe so much to several "stakeholders" who encouraged me, supported me and helped me in fulfilling this task. I am grateful to everyone and would like to thank nominally and especially some of them:*

A Elisabeth Loiola, orientadora no Brasil, pois melhor parceira para tal empreitada não poderia encontrar. Agradeço pela confiança desde o início, por ter estado presente nesses quatro longos anos, mesmo quando estávamos fisicamente distantes. Obrigada pela paciência, pela rigidez com a qualidade e por me guiar, pela mão, no universo da pesquisa. Aprendi muito através do seu exemplo e da sua experiência acadêmica.

To Caroline Pauwels, my promoter in Belgium, for having received me with a broad smile and great disposition for international exchange. Thank you for including me in the Policy Unit and given me the opportunity to experience research in a center of excellence as the Studies in Media, Information and Telecommunication (SMIT), at the Vrije Universiteit Brussel. Thank you for your role in the formalization of the Joint PhD, and for all bibliographical indications, suggestions, academic discussions, and confidence. *A Caroline Pauwels, orientadora na Bélgica, por ter me recebido com um sorriso largo e muita disposição para o intercâmbio internacional. Obrigada por ter me incluído na Unidade de Política e ter me dado a oportunidade de vivenciar a pesquisa em um centro de excelência como o Studies in Media, Information and Telecommunication (SMIT), da Universidade Livre de Bruxelas. Agradeço o protagonismo na formalização da cotutela, e por todas as indicações bibliográficas, sugestões, discussões acadêmicas e a confiança depositada.*

Às instituições que viabilizaram financeiramente esta pesquisa. A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa de doutorado regular e a bolsa de estágio doutoral em Bruxelas. Do mesmo modo, à Vrije Universiteit Brussel e ao

SMIT, pelo apoio financeiro nos seis meses finais da tese, pelo custeio da participação em conferências internacionais e pelo recurso que possibilitou a defesa internacional da cotutela no Brasil.

Aos professores Anita Simis e Roberto Severino, pelas valiosas contribuições para o recorte desta pesquisa, oferecidas na banca de qualificação, e por terem aceitado participar da banca de defesa. Do mesmo modo, agradeço ao professor Paulo Miguez.

To Professor Jan Loisen, great supporter of this research since the first meeting, held in Brussels in April 2010, to the final defense in Brazil. I thank you for all the contributions you have made to this thesis and especially for agreeing in traveling to Brazil to participate in the PhD defense. *Ao professor Jan Loisen, interlocutor direto e apoiador desta pesquisa desde a primeira reunião, realizada em Bruxelas em abril de 2010, até a defesa. Agradeço, especialmente, por ter aceitado viajar ao Brasil para participar da banca.*

To Julie Debrauwere, coordinator of the Central PhD Office at VUB, and to Professor Ana Rosa Neves Ramos, coordinator of the Office for International Affairs of UFBA, for promoting the institutionalization of this Joint PhD. *A Julie Debrauwere, coordenadora da Central doutoral da VUB e a Profa. Ana Rosa Neves Ramos, coordenadora da Assessoria para Assuntos Internacionais da UFBA pelo apoio para que a institucionalização da cotutela de tese.*

A Octavio Getino, *in memoriam*, pela inspiração, pelo exemplo, pelas indicações bibliográficas e pela lições valiosas oferecidas durante quase quatro horas de conversa em uma tarde chuvosa em Buenos Aires. Também agradeço a todos os interlocutores da pesquisa sobre políticas audiovisuais regionais, especialmente à professora Carmina Crusafon, pela parceria e apoio desde o início deste projeto.

A todos os entrevistados, que ofereceram gentilmente tempo e dedicação à esta pesquisa. Especialmente, à equipe da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (Recam), aos quais agradeço na pessoa de Nancy Caggiano.

Aos professores, profissionais e colegas do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia e do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, (Cult). Em especial, a Delmira Nunes, por todo o apoio; ao

professor Albino Rubim, por ter me estimulado a arrumar as malas e partir para Bruxelas para vivenciar outro universo acadêmico; e a Paula Félix, parceira para a vida.

To the professors and colleagues of Vrije Universiteit Brussel and SMIT, my home in Brussels. Especially to the colleagues of the Policy Unit; to Hans De Canck, An Vanbellingen and Evelien Rooms, for there everyday support (and for An's hugs and Evelien's smiles); to Sophie De Vinck, Karen Donders, Tim Raats and Heritiana Ranaivoson, for the academic support; to my colleagues from office 14: Koen Willaert, Ralf De Wolf and Jasmien Decancq.

A todos os meus amigos: de Salvador, do Rio, de Canavieiras, de Leuven, de Bruxelas, do mundo; da capoeira, da comunicação, da gestão cultural, do cinema, da fotografia; de hoje e de sempre; por estarem sempre presentes na minha vida. O que seria de mim sem esses companheiros? Eu decidi não citar, para não deixar ninguém de fora, mas vocês sabem o quanto são importantes na minha vida. Vocês me fazem mais forte. *To all my friends from Salvador, Rio, Canavieiras, Leuven, Brussels, from everywhere in the world; to my friends from capoeira, communication, cultural management, film, photography; to all my friends from before, today and forever, for always being present in my life. What would I do without these fellows? I decided not to mention, because I cannot leave anyone out. But you know how important you are in my life. You make me stronger.*

Finalmente, à minha família, eixo em torno do qual meu mundo gira, por compreenderem a distância e acreditarem no meu sonho. A Ricardo Khouri, meu amor, meu cúmplice; a Daniel e Auzeni, pai e mãe, "ouro de mina"; a Marcelle e Gleisyelle, irmãs-amigas-parceiras; ao meu irmão, Albert; a Sofia, paixão da tia; ao meu afilhado, Leo; às minhas avós Antonia e Creuza, exemplos de vida; a tia Ana, Claudinha, Paôlla, tio Robson, Sarinha, queridos do meu coração, através dos quais eu agradeço a todos os tios, tias, primos e sobrinhos; aos meus sogros, Najla e José, sempre sorridentes; a Maria Helena e Bel; a minha cunhada Larissa, quem acompanhou de perto a agonia das últimas semanas, e ao meu cunhado Samuel, quem foi pessoalmente entregar às cópias da tese, na agonia do último dia; a Katinha, pela visita de apoio no final de tudo. A família é grande, e, embora caibam todos no meu coração, a limitação de espaço não me permite citar a todos. Por isso, como diria minha mãe, sintam-se!

Celui qui se perd dans sa passion
perd moins que celui qui perd sa passion.

Alexandre Jardin, 2005

Todos os povos lutam para ter acesso ao patrimônio cultural comum da humanidade, o qual se enriquece permanentemente. Resta saber quais serão os povos que continuarão a contribuir para esse enriquecimento e quais aqueles que serão relegados ao papel de simples consumidores de bens culturais adquiridos no mercado. Ter ou não ter direito à criatividade, eis a questão.

Celso Furtado, 1984

RESUMO

Esta tese aborda as políticas cinematográficas do Mercado Comum do Sul (Mercosul), e a cooperação inter-regional com a União Europeia (UE), através do Programa Mercosul Audiovisual. O propósito é compreender como tais políticas provocam a conformação de um espaço cinematográfico regional e, por conseguinte, contribuem para a diversidade cultural. Considerando a natureza multidimensional do cinema, a Economia Política da Comunicação e da Cultura orienta a abordagem teórica e conceitual do objeto em estudo. A análise também considera o conceito de governança global da mídia para investigar as complexas relações entre os atores interessados das redes de cinema na região. Neste intuito, esta tese articula pesquisa sobre a constituição de redes formais de governança das políticas cinematográficas com a identificação das redes informais compostas pelos atores do mercado. Por conseguinte, a investigação tem por base uma abordagem multimétodos, com procedimentos quantitativos e qualitativos. O exame das políticas cinematográficas regionais é efetuado através de análise documental e análise histórico-descritiva do contexto no qual essas políticas são elaboradas e executadas. A tese analisa os processos e objetivos da cooperação entre a União Europeia e o Mercosul no setor cinematográfico, de modo a verificar como esta iniciativa reflete a política cinematográfica europeia e quais são os benefícios da cooperação para ambas as regiões. Com base em um banco de dados original que agrega os filmes longas-metragens produzidos no Mercosul de 2004 a 2012, a tese aplica a metodologia de Análise de Redes Sociais para medir o atual nível de integração do espaço cinematográfico do Mercosul. A tese identifica as estruturas das redes, os atores centrais e os fluxos cinematográficos da Argentina, do Brasil, do Paraguai e do Uruguai. A conclusão da pesquisa mostra que existe uma tendência ao intercâmbio do mercado regional no que tange à produção, embora essa tendência não represente a existência de uma cinematografia do Mercosul, mas sim de quatro diferentes indústrias nacionais. Por outro lado, conclui que não existe integração no que concerne a fluxos cinematográficos intrarregionais. Em relação ao Programa Mercosul Audiovisual, a pesquisa conclui tratar-se de uma política incremental que promove articulações das redes formais e informais e contribui para o intercâmbio das cinematografias da região, porém com capacidade limitada para provocar mudanças estruturais no modelo de negócio e na dinâmica de poder das majors locais e de Hollywood.

Palavras-chave: cultura; políticas culturais; políticas cinematográficas; integração regional; redes; fluxos cinematográficos.

ABSTRACT

This thesis addresses the film policies of the Southern Common Market (Mercosur) and the interregional cooperation with the European Union (EU), through the Mercosur Audiovisual Programme (Programa Mercosul Audiovisual - PMA). The purpose is to understand how such policies contribute to the creation of a regional film space, and therefore contributes to cultural diversity. Given the multidimensional nature of the film sector, the Political Economy of Communication guides the theoretical and conceptual approach of the object under study. The analysis also considers the concept of Global Media Governance to investigate the complex relationships between public and private stakeholders of the regional film sector. In this regard, the thesis articulates investigation of, on the one hand, formal networks, based on film policies and international cooperation agreements, and, on the other hand, informal networks, based on the relationships between stakeholders of the film industry. Therefore, the research makes use of a multi-method approach with qualitative and quantitative procedures. The investigation of regional film policies is based on document analysis and a historical-descriptive analysis of the context in which these policies have been developed and implemented. The thesis evaluates the processes and objectives of the cooperation between the EU and Mercosur in the film sector, in order to see how this initiative reflects the European film policy and what are the benefits of this cooperation for both regions. Based on an original database made of films produced in Mercosur from 2004 to 2012, the thesis assesses the current level of integration of the regional film space by applying Social Network Analysis to the production, distribution and exhibition at every country and region levels. The thesis identifies networks structures, central actors and film flows of Argentina, Brazil, Paraguay and Uruguay. The conclusion shows that there is an emerging regional market in Mercosur regarding the production side, although this trend has not led to an integrated Mercosur film sector, but to four different national industries. Furthermore, it concludes that there is no integration as far as intra-regional film flows are concerned. Regarding the Mercosur Audiovisual Programme, the research concludes that it is an incremental policy that promotes joints of formal and informal networks and contributes to the integration of a regional film space, nevertheless with limited capacity to cause structural changes of business model or of dynamics of power of local and Hollywood majors.

Keywords: culture; cultural policies; film policies; regional integration; networks; film flows

RÉSUMÉ

Cette thèse analyse la politique cinématographique du Marché commun du Sud (Mercosur) et la coopération interrégionale avec l'Union Européenne (UE), en vertu du Programme Audiovisuel du Mercosur (Programa Mercosul Audiovisual - PMA). Le but est de comprendre comment ces politiques contribuent à la création d'un espace cinématographique régional et, par conséquent, à la diversité culturelle. Afin de tenir compte de la nature multidimensionnelle du secteur du cinéma, l'Économie Politique de la Communication est utilisée comme approche théorique et conceptuelle. L'analyse tient également compte du concept de gouvernance mondiale des médias pour étudier les relations complexes entre les acteurs publics et privés du secteur du cinéma régional. À cette fin, la thèse combine la recherche sur les réseaux formels, basés sur les politiques cinématographiques et des accords de coopération internationale, avec celle sur les réseaux informels, fondés sur les relations entre les différents acteurs du marché du film. Par conséquent, la recherche combine plusieurs approches, aussi bien qualitatives que quantitatives. L'examen des politiques cinématographiques régionales est basée sur l'analyse de documents et sur une étude historique et descriptive du contexte dans lequel ces politiques ont été élaborées et mises en œuvre. La thèse évalue les processus et les objectifs de la coopération entre l'UE et le Mercosur dans le secteur cinématographique, afin de voir comment cette initiative reflète la politique du cinéma européen et quels sont les avantages de cette coopération pour les deux régions. A partir d'une base de données originale compilant tous les films produits dans le Mercosur entre 2004 et 2012, la thèse évalue le niveau d'intégration de l'espace régional du film en appliquant l'Analyse des Réseaux Sociaux à la production, la distribution et l'exploitation, et ce aux niveaux des pays et de la région. La thèse identifie les structures des réseaux, qui sont les acteurs centraux et quels sont les flux de film de l'Argentine, le Brésil, le Paraguay et l'Uruguay. La conclusion montre que s'il existe un marché régional émergent au sein du Mercosur en ce qui concerne la production; on ne peut pas affirmer qu'il existe un secteur cinématographique intégré du Mercosur, mais plutôt quatre industries nationales différentes. En outre, la thèse conclut qu'il n'y a pas d'intégration en ce qui concerne les flux de films intra-régionaux. En ce qui concerne le Programme Audiovisuel du Mercosur, la recherche démontre qu'il s'agit d'une politique progressive qui favorise les articulations des réseaux formels et informels et contribue à l'intégration d'un espace cinématographique régional. Cependant le Programme a une capacité limitée à provoquer des changements structurels au niveau des modèles d'affaires ou de la dynamique du pouvoir des majors locales et de Hollywood.

Mots-clés: culture, les politiques culturelles, les politiques cinématographiques, l'intégration régionale, les réseaux, les flux de cinéma

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1: Classificação das Indústrias Criativas.....	110
Figura 2: Estrutura Institucional do Mercosul Cultural - 2012	125
Figura 3: Cotas do mercado europeu de exibição - 2007 a 2011	133
Figura 4: América Latina - Salas digitais 2K/3D - 2007 a 2011	148
Figura 5: Cota de tela nas salas de exibição da rede Europa Cinema - 2011	172
Figura 6: Orçamento Ibermedia - 1998, 2008 e 2011.....	198
Figura 7: Classificação dos países membros do Ibermedia.....	201
Figura 8: Linha do tempo da participação dos atores interessados na formação da Recam...228	
Figura 9: Modelo de Gestão do PMA.....	242
Figura 10: Estrutura organizacional da Recam - 2012	254
Figura 11: Lançamentos de filmes do Mercosul – 2004 a 2012.....	281
Figura 12: Origem das produtoras Mercosul - 2004 a 2012.....	285
Figura 13: Produtoras locais e estrangeiras Mercosul - 2004 a 2012.....	286
Figura 14: Rede de produtoras que atuaram no Mercosul - 2004 a 2012.....	291
Figura 15: Origem das produtoras por períodos	302
Figura 16: Rede de produtoras que atuaram no Mercosul - 2004 a 2006.....	304
Figura 17: Rede de produtoras que atuaram no Mercosul - 2007 a 2009.....	307
Figura 18: Rede de produtoras que atuaram no Mercosul - 2010 a 2012.....	310
Figura 19: Origem das produtoras por países - 2004 a 2012.....	314
Figura 20: Rede de produtoras que atuaram na Argentina - 2004 a 2012	316
Figura 21: Rede de produtoras que atuaram no Brasil - 2004 a 2012	319
Figura 22: Rede de Produtoras que atuaram no Paraguai - 2004 a 2012	322
Figura 23: Rede de Produtoras que atuaram no Uruguai - 2004 a 2012	324
Figura 24: Classificação dos 20 atores centrais da distribuição fílmica do Mercosul.....	329
Figura 25: Rede de distribuição fílmica do Mercosul - 2004 a 2010	335
Figura 26: Fluxos cinematográficos do Mercosul por região - 2004 a 2010.....	337
Figura 27: Evolução do preço do ingresso (US\$) Argentina e Brasil - 2004 a 2011	338
Figura 28: Fluxos cinematográficos entre os países do Mercosul - 2004 a 2011.....	340

QUADROS

Quadro 1: Entrevistas realizadas na pesquisa de campo	91
Quadro 2: Indicadores Mercosul - 1991 e 2010	99
Quadro 3: Acordos da cooperação inter-regional UE-Mercosul	102
Quadro 4: Custo médio de produção por filme - 2008	129
Quadro 5: Os 10 principais mercados por bilheteria - 2007 a 2011 (em milhões).....	130
Quadro 6: Os 10 principais mercados por arrecadação - 2007 a 2011 (bilhões US\$).....	131
Quadro 7: Origem dos filmes que aparecem nas listas Top 10 de 61 países - 2009	134
Quadro 8: Top 10 arrecadações na história do cinema global.....	136
Quadro 9: Rede Europa Cinemas	171
Quadro 10: Indicadores das salas de exibição Europa Cinema Mundus - 2010 e 2011	180
Quadro 11: Países participantes do espaço Audiovisual ibero(latino)-americano	192
Quadro 12: Ibermedia - projetos aprovados por ano e modalidade.....	200
Quadro 13: Reflexos da política audiovisual europeia nas propostas do Mercosul	236
Quadro 14: Representantes dos países do Mercosul na Recam 2004 a 2012.....	244
Quadro 15: Distribuição recursos PMA - 2009 e 2012	250
Quadro 16: Comparativo das iniciativas de cooperação audiovisual inter-regional da UE ...	252
Quadro 17: Filmes longas-metragens de ficção lançados no Mercosul - 2004 a 2012	271
Quadro 18: Categorias do atributo origem produtoras	274
Quadro 19: Indicadores da indústria cinematográfica do Mercosul - 2004 a 2011.....	280
Quadro 20: Coproduções no Mercosul - 2004 a 2012.....	283
Quadro 21: Produtoras majors que atuaram no Mercosul - 2004 a 2012	287
Quadro 22: Dados da rede de produtoras - Mercosul 2004 a 2012	289
Quadro 23: Centralidade de grau produtoras Mercosul - 2004 a 2012	294
Quadro 24: Centralidade de Grau produtoras majors Mercosul - 2004 a 2012.....	294
Quadro 25: Centralidade geodésica (Bonacich) - Mercosul 2004 a 2012.....	295
Quadro 26: Centralidade de Intermediação - Mercosul 2004 a 2012.....	297
Quadro 27: Produtoras centrais - Mercosul 2004 a 2012	298
Quadro 28: Evolução da estrutura da rede de produção do Mercosul.....	303
Quadro 29: Centralidade de grau produtoras - Mercosul 2004 a 2006	305
Quadro 30: Centralidade geodésica produtoras - Mercosul 2004 a 2006.....	305
Quadro 31: Centralidade de intermediação produtoras - Mercosul 2004 a 2006.....	306

Quadro 32: Centralidade de grau produtoras - Mercosul 2007 a 2009	308
Quadro 33: Centralidade geodésica produtoras - Mercosul 2007 a 2009.....	308
Quadro 34: Centralidade de intermediação produtoras - Mercosul 2007 a 2009.....	309
Quadro 35: Centralidade de grau produtoras - Mercosul 2010 a 2012	311
Quadro 36: Centralidade geodésica produtoras - Mercosul 2010 a 2012.....	311
Quadro 37: Centralidade de intermediação produtoras - Mercosul 2010 a 2012.....	312
Quadro 38: Evolução da estrutura da rede de produção do Mercosul.....	315
Quadro 39: Centralidade de grau produtoras - Argentina 2004 a 2012	317
Quadro 40: Centralidade geodésica produtoras - Argentina 2004 a 2012.....	317
Quadro 41: Centralidade de intermediação produtoras - Argentina 2004 a 2012.....	318
Quadro 42: Centralidade de grau produtoras - Brasil 2004 a 2012.....	320
Quadro 43: Centralidade geodésica produtoras - Brasil 2004 a 2012	320
Quadro 44: Centralidade de intermediação produtoras - Brasil 2004 a 2012	321
Quadro 45: Centralidade de intermediação produtoras - Paraguai 2004 a 2012.....	322
Quadro 46: Centralidade de grau produtoras - Paraguai 2004 a 2012	323
Quadro 47: Centralidade geodésica produtoras - Paraguai 2004 a 2012.....	323
Quadro 48: Centralidade de grau produtoras - Uruguai 2004 a 2012	325
Quadro 49: Centralidade geodésica produtoras - Uruguai 2004 a 2012	326
Quadro 50: Centralidade de intermediação produtoras - Uruguai 2004 a 2012.....	326
Quadro 51: As 20 distribuidoras centrais - Mercosul 2004 a 2010.....	328
Quadro 52: As 10 Top distribuidoras na Argentina - 2010 (total e nacionais)	331
Quadro 53: As 10 Top distribuidoras no Brasil - 2010 (total e nacionais).....	332
Quadro 54: Top 10 filmes por público e distribuidoras - Argentina, Brasil 2004 a 2010.....	333
Quadro 55: Grau de entrada e saída dos produtores e exibidores do Mercosul	336
Quadro 56: Fluxos cinematográficos em mercados não-nacionais - Mercosul 2004 a 2011 .	339
Quadro 57: Top 10 filmes no Brasil por público - 2009 a 2011.....	341
Quadro 58: Top 10 filmes na Argentina por público - 2009 a 2011	342
Quadro 59: Filmes do Mercosul exibidos na Europa - 2004 a 2010.....	343
Quadro 60: Top 10 filmes do Mercosul exibidos na Europa por público - 2004 a 2010	344
Quadro 61: Análise FOFA dos condicionantes da integração cinematográfica do Mercosul	352

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Aladi	Associação Latino-Americana de Integração
Alalc	Associação Latino-Americana de Livre Comércio
Alca	Associação de Livre Comércio das Américas
Ancine	Agência Nacional do Cinema do Brasil
Apam	Associação de Produtores Audiovisuais do Mercosul
ARS	Análise de Rede Social
Banco Mundial	Banco Internacional para a Reconstrução e Desenvolvimento
CCM	Comissão de Comércio do Mercosul
Cemped	Centro Mercosul de Promoção do Estado de Direito
CMC	Conselho Mercado Comum
CNAC	<i>Centro Nacional Autónomo de Cinematografía - Venezuela</i>
Conacine	<i>Consejo Nacional de Cine de Bolivia</i>
EUA	Estados Unidos da América
FAM	Florianópolis Audiovisual do Mercosul
FCES	Fórum Consultivo Econômico e Social
FMI	Fundo Monetário Internacional
GATT	Acordo Geral de Tarifas e Comércio
GMC	Grupo Mercado Comum
Icau	<i>Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay</i>
IMDB	<i>Internet Movie Database</i>
INA	<i>Instituto Nacional del Audiovisual Uruguay</i>
Incaa	<i>Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales da Argentina</i>
Mercosul	Mercado Comum do Sul

MRE	Ministério das Relações Exteriores do Brasil
OEA	Observatório Europeu do Audiovisual
OTAN	Organização do Tratado do Atlântico Norte
Parcum	Parlamento Cultural do Mercosul
PIB	Produto Interno Bruto
Pice	Programa de Integração e de Cooperação Econômica
PM	Parlamento do Mercosul
PMA	Programa Mercosul Audiovisual
REC	Reunião Especializada sobre Cultura
Recam	Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul
SAV	Secretaria do Audiovisual - Ministério da Cultura do Brasil
SICSUR	Sistema de Informação Cultural do Mercosul
SM	Secretaria do Mercosul
TAL	Tribunal Administrativo-Laboral do Mercosul
TAL	Televisão da América Latina
TPR	Tribunal Permanente de Revisão do Mercosul
UE / EU	União Europeia / European Union
UNCTAD	Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento
URSS	União Soviética

SUMÁRIO

ENGLISH SUMMARY	17
INTRODUÇÃO	71
Duas premissas da pesquisa.....	76
Objetivos e hipótese	79
Delimitação da pesquisa	80
Economia Política da Comunicação e da Cultura e Análise de Redes Sociais.....	83
Procedimentos metodológicos	86
Relevância da tese	93
Estrutura da tese	94
1. <i>Estamos juntos?</i> O cinema na agenda integracionista: cultura global, política regional?	96
1.1 Desiguais em busca de igualdade: governança e interdependência no Mercosul	97
1.1.1 Cooperação União Europeia-Mercosul: o encontro de interesses geopolíticos?.....	100
1.1.1.1 Cooperação no setor cinematográfico: também geopolítica?	106
1.1.2 Governança multinível na sociedade em rede	107
1.1.3 A abordagem das redes na análise das políticas cinematográficas regionais	109
1.2 A cultura como recurso da integração regional	113
1.2.1 Identidade e pertencimento nos projetos integracionistas	115
1.2.2 A introdução da política cultural na agenda do Mercosul	119
1.2.3 A estrutura institucional do Mercosul Cultural e da Recam.....	124
1.3 O cinema global: campo de trocas desiguais e disputas por poder	126
1.3.1 A dimensão econômica e as etapas de produção, distribuição e exibição	127
1.3.2 O cinema entre o comércio internacional e a diversidade cultural	137
1.3.2.1 Diversidade cultural na mesa de negociações	138
1.3.3 Novas tecnologias, novo cenário? A dimensão tecnológica do cinema	144
1.4 Definindo o Espaço Cinematográfico Regional.....	149
1.5 Políticas cinematográficas regionais: o contexto justifica?	154
2. <i>As melhores coisas do mundo?</i> Experiências da política cinematográfica regional na Europa e na América Latina	160
2.1 A política europeia enquanto modelo de integração cinematográfica	161
2.1.1 O discurso da política audiovisual na União Europeia.....	162
2.1.2 Políticas de harmonização legislativa - coprodução cinematográfica	164
2.1.3 Políticas de apoio à indústria cinematográfica regional	166
2.1.3.1 O fundo Eurimages	166
2.1.3.2 <i>Europe loves cinema</i> - O programa MEDIA	168
2.1.3.3 Exibição extra-Hollywood: Europa cinemas	171
2.1.4 A exportação do modelo europeu de política cinematográfica.....	172
2.1.4.1 MEDIA International e MEDIA Mundus: cooperação entre realizadores	175
2.1.4.2 Exibição além-fronteiras: Europa Cinema Mundus	178
2.1.4.3 Cooperação cinematográfica inter-regional	181
2.2 Integração cinematográfica Ibero(Latino)-Americana	184
2.2.1 Militância estética e política contra o capitalismo cinematográfico	185
2.2.2 Marcos históricos e institucionais da integração ibero(latino)-americana.....	190

2.2.2.1 O Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana e a CACI	190
2.2.2.2 O Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica	194
2.2.2.3 Acordo de criação do Mercado Comum Cinematográfico Latino-Americano.....	195
2.2.3 Do papel para a prática - as iniciativas de integração cinematográfica	196
2.2.3.1 O Ibermedia.....	196
2.2.3.2 O DocTV América Latina	205
2.2.3.3 Ibermedia TV: Nosso Cinema	208
2.2.4 O Cinergia	210
2.3 Integrando o espaço cinematográfico regional ou brincando de casinha?	212
3. Igualita a Mi? Políticas para o Espaço Cinematográfico do Mercosul e a cooperação com a União Europeia	219
3.1 A cooperação audiovisual UE-Mercosul: um amálgama de interesses	220
3.2 O longo processo de implementação do PMA	224
3.2.1 Período de 1991 a 2003: das promessas às articulações e redes.....	225
3.2.2 Período de 2004 a 2008: entre expectativas e incertezas.....	230
3.2.2.1 A Recam: um órgão regional para o cinema chamar de seu?.....	231
3.2.2.2 Articulações que movem políticas	234
3.2.3 Período de 2009 a 2012: nasce o PMA. Finalmente, um período de sucesso?.....	240
3.3 Notas sobre o Programa Mercosul Audiovisual.....	245
3.3.1 Objetivos e ações: quem vem primeiro?.....	246
3.3.2 Eixos de ação do PMA	246
3.3.3 Os limitados recursos do PMA.....	249
3.4 A Recam prestes a comemorar 10 anos de existência.....	253
3.4.1. Circulação de filmes	254
3.4.2 Cota de Tela Regional	256
3.4.3 Fórum de Competitividade da Indústria Cinematográfica do Mercosul.....	258
3.5 Integração regional via políticas nacionais?	260
3.5.1 Marcos regulatórios nacionais	261
3.5.2 Acordos bilaterais de cooperação entre países do Mercosul	264
3.5.3 Políticas nacionais em benefício de outros países do Mercosul	265
3.6 A caminho da integração cinematográfica?	266
4. Dos más Dos. Atores, redes e fluxos do cinema do Mercosul: todos pela criação do espaço cinematográfico regional?	269
4.1 A análise de redes sociais aplicada ao cinema do Mercosul	270
4.1.1 Escopo da pesquisa e características das redes	270
4.1.2 A construção do banco de dados	273
4.1.3 Análise dos dados	276
4.2 Existe um cinema do Mercosul? As redes de produção cinematográfica	281
4.2.1 Origem das produtoras	285
4.2.2 Majors e independentes na produção cinematográfica do Mercosul	286
4.2.3 A estrutura da rede de produção do Mercosul	288
4.2.4 Atores Centrais da produção cinematográfica do Mercosul.....	292
4.2.4.1 Centralidade de Grau.....	293
4.2.4.2 Centralidade Geodésica (Bonacich)	295
4.2.4.3 Centralidade de Intermediação	296
4.2.4.4 As produtoras centrais.....	297
4.3 O que muda com o tempo? Análise da rede em três períodos	301
4.3.1 Análise longitudinal da origem das produtoras	301
4.3.2 Análise longitudinal da estrutura da rede e dos atores centrais	302
4.3.2.1 O período 2004 a 2006	303
4.3.2.2 O período 2007 a 2009	306
4.3.2.3 O período 2010 a 2012	309
4.4 Um mercado regional ou quatro indústrias nacionais?.....	312
4.4.1 Origem das produtoras em cada mercado nacional	313
4.4.2 A estrutura e os atores centrais das redes nacionais	315

4.4.2.1 Argentina.....	315
4.4.2.2 Brasil.....	318
4.4.2.3 Paraguai.....	321
4.4.2.4 Uruguai.....	324
4.5 Fluxos cinematográficos regionais: mapeando o cenário da distribuição	327
4.5.1 Os atores principais no cenário de distribuição fílmica do Mercosul.....	327
4.5.2 Fluxos cinematográficos do Mercosul - para onde se dirigem?	333
4.6 Exibição cinematográfica no Mercosul.....	337
4.6.1 Fluxos intrarregionais.....	339
4.6.2 Filmes do Mercosul mundo afora - a exibição na Europa.....	343
4.7 Enfim...integrados?.....	344
CONCLUSÃO.....	350
REFERÊNCIAS	360
APÊNDICES	390
APÊNDICE A - Roteiro das entrevistas.....	390
APÊNDICE B – A Integração regional no cenário global	393
APÊNDICE C - A Europa mostrando o caminho da integração regional?	401
APÊNDICE D - Por uma região latina: do sonho bolivariano ao mosaico de projetos.....	410
APÊNDICE E - Desiguais em busca de igualdade: a formação do Mercosul.....	414
APÊNDICE F - Cultura como objeto da política integracionista europeia	421
APÊNDICE G - As estruturas institucionais da cultura e do cinema na UE.....	428
APÊNDICE H - Top 20 filmes no mundo por arrecadação - 2010 e 2011	430
APÊNDICE I - Antecedentes da cooperação cultural nas Américas e na Europa.....	431
APÊNDICE J - Diretiva Televisão sem Fronteiras	433
APÊNDICE L - Diretiva Serviços de Comunicação Social Audiovisual.....	436
APÊNDICE M - O Observatório Europeu do Audiovisual.....	438
APÊNDICE N - Filmes europeus na Europa Cinema Mundus - 2011.....	440
APÊNDICE O - Coproduções entre os países do Mercosul - 2004 a 2012.....	442
APÊNDICE P - Documentários apoiados pelo DocTV AL - 2006 a 2012	446
APÊNDICE Q - Políticas cinematográficas nacionais e o Mercosul	447
APÊNDICE R – Origem das produtoras atuantes no Mercosul - 2004 a 2012.....	449
ANEXOS	450
ANEXO A - Mapa da União Europeia.....	450
ANEXO B - Estrutura institucional do Mercosul.....	451

ENGLISH SUMMARY

*It is not Hollywood that brings us together:
it is Cinema, with a capital C.*

Claude-Eric Poiroux¹

The interregional cooperation in the film sector between the European Union (EU) and the Southern Common Market (Mercosur) was initiated in 1995, when support for the media sector was included in a cooperation agreement between both regions. Notwithstanding this initial commitment, it took almost 15 years until they finally signed the Mercosur Audiovisual Programme (MAP) for the period of 2009-2013. This thesis addresses the Mercosur film policies and the interregional cooperation with the European Union (EU), through the Mercosur Audiovisual Programme (Programa Mercosul Audiovisual - PMA). The purpose is to understand how such policies contribute to the creation of a regional film space, and therefore contributes to cultural diversity. The research evaluates the integration of the regional film industries of Argentina, Brazil, Paraguay and Uruguay from two axes: formal networks based on film policies and international cooperation agreements; and informal networks, based on the relationship between stakeholders of the film industry (HURREL, 1995; DES FREEDMAN, 2006). The choice of these axes of analysis is consistent with the tradition of the Political Economy of Communication and Culture to analyse cultural production from economic and political specificities (BOLAÑO et al, 2010). This approach advocates the need to aggregate theory, empirical analysis and interdisciplinary context for understanding the social totality of the object under examination. The Political Economy of

¹ (EUROPA CINEMAS, 2009a).

Communication involves a study of power relations, social stratification and the conditions of production, distribution and exchange of cultural production (GARNHAM, 1979; MURDOCK AND GOLDING, 1981).

The Political Economy of Communication and Culture also defends the moral dimension of the analysis and the role of academic research as promoter of social values such as democracy, equal rights and the predominance of the interests of the public sphere as opposed to private interests (MOSCO, 1996). Based on these principles, this research examines how the regional integration of the film sector may represent an alternative strategic to face the Hollywood hegemony and, therefore, protect and promote cultural diversity. The investigation use Social Network Analysis as a way of operationalizing the Political Economy of Communication approach taking into account the relations between economy and social actions (POLANYI, 1980; WEBER, 1994; BORGATTI; FOSTER, 2003; WASSERMAN; FAUST, 2007).

The analysis also considers the concepts of multilevel governance (MARKS; HOOGHE; KERMIT, 1996), interdependence (KEOHANE; NYE, 1977), policies networks and global media policy (CASTELLS, 2000; (PUPPIS, 2010; RABOY; PADOVANI, 2010; PADOVANI; PAVAN; 2011; LOISEN, 2012) to investigate the complex relationships between public and private stakeholders of the regional film sector (FREEMAN, 1984; RHODES, 2006). The EU-Mercosur interregional cooperation in the audiovisual field is an example of private and public actor networks from various political levels, which shape contemporary governance in the field (CASTELLS, 2010; PUPPIS, 2010; RABOY AND PADOVANI, 2010; RHODES, 2006). Furthermore, the investigation takes into consideration the concept of social networks markets as presented by Jason Potts *at al* (2008); and referrer to the concept of formal and informal networks, as explained by Andrew Hurrel (1995).

The research has two main assumptions. First, it takes into consideration the principle that the film sector is developed by networks. Therefore, governance principles are associated with the film sector. This governance requires the coordination of efforts in different spheres of power and the involvement of stakeholders from the film industry (FREEMAN, 1984; RHODES, 2006; LOIOLA; LIMA, 2009; CASTELLS, 2010; PUPPIS, 2010; RABOY; PADOVANI, 2010). Second, the assumption that the film sector is multidimensional and composed by the cultural, economic and technological dimensions. Therefore, these dimensions should be dimensions of any regional film policy (FURTADO, 1984; CANCLINI; MONETA, 1999; GETINO, 2012). Furthermore, the research is guided by three

principles of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: Principle of equitable access, Principle of the complementarity of economic and cultural aspects of development, Principle of international solidarity and cooperation (UNESCO, 2005). The specific objectives of this thesis are:

- Examine the global context in which the Mercosur film policies are developed and implemented;
- Establish the elements that characterize the shaping of a regional film space and the integration of the film industry
- Investigate the history of regional film policies and governance initiatives aimed at the integration of the regional film space, particularly in Europe and Latin America;
- Analyse processes and objectives of the EU-Mercosur interregional cooperation in the film sector, in order to see how this initiative reflects the European audiovisual policymaking model and what are the benefits of the cooperation for both regions;
- Analyse the current level of integration of the Mercosur film industry based on the identification of the networks structure, central actors and film flows.

The research hypothesis was:

The film policy developed by Mercosur and the EU in South America does not contribute to the integration of the regional film industries because these policies are not adequately coordinated with the stakeholders of the local film industry.

Therefore, the research makes use of a multi-method approach with qualitative and quantitative procedures. The investigation of regional film policies is based on document analysis, semi-structured interviews with stakeholders and a historical-descriptive analysis of the context in which these policies are developed and implemented. The thesis evaluates the processes and objectives of the cooperation between the EU and Mercosur in the film sector, in order to understand how this initiative reflects the European film policy and what are the benefits of this cooperation for both regions. We interviewed 20 stakeholders divided into four groups: regional institutions (EU and Mercosur); national institutions (Argentina - INCAA, Brazil - SAV and ANCINE, Uruguay - ICAU); stakeholders of the film industry; independents and researchers. Based on an original database made of 961 feature films produced in Mercosur from 2004 to 2012, the thesis measures the current level of integration of the regional film space by applying Social Network Analysis to the production, distribution and exhibition at every country and region levels. As results, the research identifies networks structures, central actors and film flows of Argentina, Brazil, Paraguay and Uruguay.

The thesis is structured in four chapters, which are added to an introduction and the conclusion, besides the references, appendices, attachments and this English summary. Each chapter begins with the name of a film made in Mercosur, in the period under study. The conclusion shows that there is an emerging regional market in Mercosur regarding the production side, although this trend does not represent the existence of an integrated Mercosur film sector, but four different national industries. Furthermore, it concludes that there is no integration in what concerns to the intra-regional film flows.

Regarding the Mercosur Audiovisual Programme, the research concludes that it is an incremental policy that promotes joints of formal and informal networks and contributes to the integration of a regional film space, nevertheless with limited capacity to cause structural changes of business model or dynamics of power of local and Hollywood majors. Consequently, the research findings presented throughout the thesis confirm the hypothesis that the film policy developed by Mercosur and the EU in South America does not contribute to the integration of the regional film industries. However, the results of the research invalidate the cause presented by the hypothesis that the lack of articulation of the stakeholders of the local film industry is the main cause of the limited impact of Mercosur film policies. In fact, the research emphasize that public and private actors play important roles in the regional film policies in South America. In the next pages, we summarise the main points of each chapter of this thesis.

Chapter 1. *The film industry in the integrationist agenda: global culture, regional policy?*

The first chapter presents a theoretical, historical and descriptive analysis aiming to contextualize the global political landscape in which regional and inter-regional cooperation in the film sector is established. Additionally, it examines the role of culture in the processes of regional integration, and the importance of regional film policy as an alternative to the hegemony of the Hollywood's filmmaking model. The chapter highlights the inequalities in the global film industry in what concerns the cultural, economic and technological dimensions.

Since the 1950s regional integration emerged as a strategy of geopolitical positioning in the global scenario (HURRELL, 1995; VISENTINI; PEREIRA, 2012). However, it was from the 1990s, that new actors and processes started to become part of the international scenario. This new situation, together with globalisation, has stressed the role of regional entities, whilst the relevance of the nation state as an international individual actor has diminished. The emergence of regionalism on a global scale has introduced new forms of intergovernmental cooperation (FABBRINI, 2011). In this scenario, the European Union (EU) is the leading actor in regional integration processes. The EU has been strengthening its normative power by the promotion of the regional perspective for shifting the global balance of power (MANNERS, 2008; BRÖZEL; RISSE, 2009; WRIGHT, 2011). As a result, other integration processes such as the Southern Common Market (Mercosur), the Andean Community and the African Union have mirrored the EU regional project (BRÖZEL; RISSE, 2009).

The regional integration process found a breeding ground in the American continent at late 1980s and early 1990s. In the North, the United States and Canada created NAFTA, later joined by Mexico, resulting in a free trade area. In South America, the issue of promoting regional economic development was concretised the integrationist project in 1991. At that time Argentina, Brazil, Paraguay and Uruguay signed the "Treaty on the Establishment of a Common Market," also known as the Treaty of Asuncion (Mercosur, 1991). The Mercosur is also a free trade area, with circulation of goods and services, and the reduction or even elimination of customs duties. The expansion of domestic markets and the integration of regional trade in the new globalised economy are the main aims of Mercosur. The regional project is furthermore a guarantee of security in the region, reducing military expenditure and easing the history of military tension between Brazil and Argentina (Bernal-Meza, 2008). The creation of Mercosur has raised expectations and interest on the part of organisations and blocks in promoting cooperation agreements. The attractions of Mercosur explain these interests. Nowadays, Mercosur is one of the most significant economic blocks in the world with a GDP of 3.471 trillion USD and a population of 275.4 million in 2011, including Venezuela (Mercosur, 2012).

The increase in cooperation between regional entities has been gradually growing over the last decade, and has been either informal in nature taking soft forms of learning or even institutionalised as in the case of Mercosur and the EU. Initial efforts to set up general interregional EU-Mercosur cooperation began in 1992, less than one year after the foundation

of the Southern block. Analysis of EU-Mercosur cooperation agreements reveals a discourse based on the promotion of the South American integration process through the European experience. The newly formed Mercosur could benefit from EU's historical policy-making knowledge about the regional integration process. This aspect was emphasized by the presidents of Argentina, Brazil, Paraguay and Uruguay when they declared how "rich and valuable the European Union integration experience was" for the Southern Cone (MERCOSUR, 1994)².

From 1992 to 2012, the EU-Mercosur cooperation resulted in four inter-regional agreements. The regions signed the "Interinstitutional Agreement between the Southern Common Market and the European Communities" in 1992 (Mercosur, 1992a). This agreement included institutional and technical support to promote the integration process in South America. Three years later, in 1995, the "Interregional Framework Cooperation Agreement" expanded the scope of Mercosur cooperation (European Commission, 1996). For the first time an EU-Mercosur document referred to the areas of communication and culture. This cooperation was to promote the exchange of information and technical assistance regarding communication and media.

In 2001, the two regions signed the "Memorandum of Understanding" for cooperation activities in the period 2000-2006. They also launched the "Mercosur-European Community Regional Strategy Paper 2002-2006" with guidelines for the interregional partnership (European Commission, 2002). This agreement included investments in the audiovisual field. The document indicated that the audiovisual dimension within Mercosur could favour the integration process and the strengthening of the industries involved (European Commission, 2002, p. 31). Finally the "Mercosur-European Community Regional Strategy Paper 2007-2013" (European Commission, 2007) allocated €2 million out of a € 50 million budget to strengthen the film and audiovisual sectors of Mercosur. The main aim was to enhance awareness of regional identity amongst the Mercosur citizenship. However, on the framework of these agreements were not possible to implement any audiovisual cooperation due to bureaucratic barriers between the two regional organizations.

The analysis of the EU-Mercosur interregional cooperation highlights three main interests of both regions in the cooperation. First, the European Union is interested in exporting its regional policy model, as a means of reinforcing its image as a global political

² Mercosur documents are only available in Spanish and Portuguese.

actor, and accordingly promotes its normative power. (RIFKIN, 2004; MANNERS, 2008; BRÖZEL; RISSE, 2009; WRIGHT, 2011). Second, this interregional cooperation might strengthen Southern public approval of the Mercosur agreement (ALMEIDA, 2008). And third, this relationship may be seen as an alternative way of counterbalancing North American power in the South, represented by two international associations headed by the United States (US): the North American Free Trade Agreement (NAFTA) and the Free Trade Area of the Americas (FTAA) (SBRAGIA, 2010; VIZENTINI, 2012).

In the Mercosur film policies, the EU appears as a reference model to be followed (RECAM, DCI-ALA/2008/20-297). However, the two regional blocks have structures of political decision-making completely differentiated (Appendices C and E). In one hand, the EU supranational power is based on the combination of supranational and intergovernmental structures of multilevel governance (European Commission, 2008a; FONTAINE, 2010). On the other hand, Mercosur is based on an intergovernmental decision-making model that emphasizes national sovereignty and do not guarantee the effectiveness of the decisions taken at the regional level. As a consequence, the block accumulates a series of decisions and resolutions that have never been put into practice (VAZ, 2006; ALMEIDA, 2008). One finding of the research presented in this thesis is that the lack of compliance and enforcement with regional decisions is a major obstacle to the effectiveness of the Mercosur film policies.

Among the diverse experiences of interregional cooperation developed by two blocks, the case of EU-Mercosur cooperation in the film industry was analysed as the result of the interaction of three EU policies. Trade policy set the stage for mutual cooperation. The foreign policy showed how to include this relationship in the overall strategy of the block. The film policy helped to define the special features for this industry in the international arena, with the endorsement of the European legal sector (CANEDO; CRUSAFON, in press). The EU-Mercosur cooperation in the film sector is justified by the two blocks as an alternative to stimulate the growth of audiovisual trade between regions, with the creation of new destinations for film production (EUROPEAN COMMISSION, 2002). For the reasons presented above, and considering that the United States have a hegemonic film industry in the world, it is worth reflecting how the inclusion of the film sector in the framework of the EU-Mercosur interregional cooperation may indicate: 1) the desire to exercise soft power from the promotion of film flows between the regions and thus expand the European cultural influence in South America, and 2) the view that such cooperation can be a tool to counterbalance U.S. dominance in the film market.

The first chapter investigated the introduction of the film sector in the regional agenda as a resource to promote identity and belonging (ANDERSON; 1993; BOURDIEU, 1999 ORTIZ; 1994; APPADURAI; 2004; YÚDICE; 2006). It is important to mention that the Asunción Treaty did not include the cultural sector in its operating area. In 1992 the national ministers of Culture declared that it was necessary to incorporate culture in order to promote effective regional integration (Mercosur, 1992b). They created the Mercosur Cultural, an agency in charge of fostering regional mutual knowledge of cultural values and traditions (ACHUGAR, 1994; MONETA, 2000; CANCLINI, 2007). However, it took three years just for the second meeting of Ministers, which was held in March 1995. They have subsequently organised meetings twice a year. From 2005 to 2011, there were 33 meetings. In these meetings, the Ministers of Culture produced documents with rhetorical speeches about the role of culture in the process of regional integration, e.g. the Memorandum of Understanding (Mercosur, 1995), the Protocol of Cultural Integration (Mercosur, 1996) and the Declaration of Cultural Integration in Mercosur (Mercosur, 2008). Canclini (2007, p. 1) described this process of elaborating discourses on the role of culture in the process of Latin America integration as a period of “well-intentioned rhetorical statements rather than effective action”.

Finally, the chapter reflects on the scenario of unequal exchange and power disputes that characterizes the film sector at the global level (DE VANY, 2004; DE VINCK; PAUWELS, 2008; VOGEL, 2011; GONZÁLEZ, 2012; DE VINCK; LINDMARK, 2012). It presents indicators of film production, distribution and exhibition in the world and in Mercosur, emphasising how these markets are dominated by Hollywood. Our conclusions were not different of the conclusions of the UNESCO Institute for Statistics (UIS), published in February 2012: "In the end, a very small number of countries lead the film industry in the world" (UNESCO, 2012, p. 20). The chapter accentuates context of disputes about the film industry in the international trade arena under responsibility of the World Trade Organization (WTO) that resulted in the adoption of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2005). Finally, in the last part of the chapter, we conducted a review of some positive and negatives points related to digitalisation and introduction of new technologies in the film sector.

The hegemony of Hollywood in the different stages of the film production chain limits the global film industry in two ways. On one hand, the U.S. dominance affects film professionals who have limited access to domestic and foreign markets. On the other hand, it limits the diversification of film exhibition in theatres (UNESCO, 2006), affecting citizens in

their right to have access to the human cultural heritage (ONU, 1948). Hence, it determines producers, who can exercise the right to audiovisual creativity, and consumers, who will have to settle for the massive offer of commoditised Hollywood productions (FURTADO, 1984). This scenario of unequal exchange highlights the demand for public policies and "poses difficult challenges for governments, particularly in developing countries, due to its economic peculiarities, structural problems and low levels of investment" (UNCTAD, 2010, p. 149)

The question that arises in the end of the chapter concerns the Mercosur's potential to promote the regional film space. In this regard, it is noteworthy to note that the history of the North American film industry makes evident the need for a wide orchestration of interest for the film industry to become competitive. Enrique E. Sanchez-Ruiz (2003) presents Hollywood as a result of concerted efforts including the active participation of the U.S. government in addition to the historical context in which the film industry was created (SANCHEZ-RUIZ, 2003). In this regard, the history of Hollywood should be also a model that could inspire Mercosur, although the historical context can not be reproduced today. In fact, the United States of America, the same country that now leads discussions in favour of liberalisation of the audiovisual trade, have applied protectionist policies in the past.

Therefore, the presence of the government as regulator of the film sector and promoter of policies is justified by the internal characteristics of the industry. Besides the fact that the film markets are controlled by large business groups led by the commercial logic, the film is, as defined by Sophie De Vick and Sven Lindmark (2012), a semi-public industry with high costs of production which requires constant updating in terms of technology, but that does not guarantee safe return of financial investments (DE VINCK; LINDMARK, 2012). These characteristics limits the submission of the film sector to the same logic of others common industries (DE VINCK; PAUWELS, 2008; LOIOLA; LIMA, 2008). The disputes that culminated in the adoption of the UNESCO Convention on Cultural Diversity guaranteed that national governments have the right to carry out initiatives to promote the film industries. However, the question is still how national states can compete with the Hollywood industry. In this context, the regional film policies can be considered as an alternative to the hegemony of the dominant industrial system. Transnational cooperation can promote formal networks in which national states perform agreements and policies with the participation of private stakeholders as promoters and beneficiaries of these policies.

Taking into consideration the landscape where regional film policies are being developed, the last part of the first chapter thesis defines what is considered as regional film

space, recurring term in regional policy documents and academic literature, but not often explained. The definition was adopted based on the clues provided by documents, academic research, and especially by regional film policy objectives. Furthermore, it was inspired in the tradition of the International Communication studies, the MacBride Report (1980) and the flows of communication research carried out by scholars such as Nordstrem and Varis (1974) and Thussu (2007). In this thesis, the term regional film space corresponds to an area of cooperation in which vertical (multilevel) and horizontal (transnational, interregional and / or between public and private actors) governance promote the adoption of strategies to foster intra-regional flows and limit penetration of extra-regional film productions, especially those based on a dominant model that may pose a threat to the local film sector. This definition encompasses two premises of the thesis. The first corresponds to the position that, as the film develops networks, film policy should take into account the stakeholders of the film sector. The second emphasizes that film policy should cover the cultural, economic and technological dimension.

The case of Mercosur Audiovisual Programme is relevant for the analysis of regional film policies promoting the integration of the regional film space considering how innovative is the governance model of that policy. The EU-Mercosur audiovisual cooperation includes an additional level of global media governance to the model presented by Manuel Puppis (2010). The model discussed by the author highlights blocks of vertical governance between regional and national governments, and horizontal, as the relationship between national governments and actors of the market (PUPPIS, 2010). However, in addition to these two levels of horizontal and vertical governance, the Mercosur Audiovisual Programme also includes inter-regional cooperation as an additional level of horizontal governance between regional blocks. The program is the result of an agreement for interregional cooperation between the EU and Mercosur. Additionally, the film policy of Mercosur has the direct support of the Organization of Ibero-American States (OEI), and is indirectly getting benefits from the actions within the OEI framework, such as the Ibermedia program. In the chapter that follows, we analyse the experiences of regional film policies in Europe and Latin America, created before the Mercosur that have influenced the film policy in South America.

Chapter 2. *Experiences of regional film policy in Europe and Latin America*

The second chapter contextualizes the regional film policies initiatives that existed before Recam and have influenced the Mercosur film policies. Firstly, it presents the European Audiovisual Policy focusing in the initiatives related to the film industry. The EU policy is considered by Mercosur as a model of regional film integration. Secondly, the chapter reflects on the history of cooperation and integration of the film sector in the Ibero-American area, of which Mercosur countries are part.

The European integration processes have developed in several stages³. Since 1957, the European Community has evolved from a free trade area to the political and monetary union it has now become. This integration process has included new areas for community action, such as cultural and audiovisual issues. Since the mid-1980s, the EU has been seeking to harmonise national media policies. It has progressively become a dominant player in national communications policy and regulation. The EU media policy has three goals: “the completion and the efficient functioning of the internal market (...) and regulation through soft governance initiatives and an industrial policy-based audiovisual policy” (IOSIFIDIS, 2011, p. 144). This aim responds to the ‘new paradigm’ of media policy, which emphasises economic rather than social and political welfare (MCQUAIL; VAN CUILENBURG, 2003). The EU’s audiovisual policy consequently has a dual nature. It has prioritized economic, industrial and competition issues in its media policy, though there some attention has also been given to social and cultural issues such as media pluralism and the promotion of cultural diversity (Pauwels & Donders, 2011). The thesis highlights the policy discourse and focus on the EU film policymaking explained in three pillars: regulatory framework for the harmonization of national rules (European Convention on Cinematographic Coproduction); industrial support (Eurimages, MEDIA programme and Europa Cinemas); and action outside the EU, defending European interests abroad (MEDIA International and MEDIA Mundus; Europa Cinema Mundus; Euromed Audiovisual and ACP Films) (HUMPHREYS, 2008; DE VINCK, 2011; CRUSAFON, 2011).

³ Some parts of this research were first published as a chapter of the book *The Palgrave Handbook on European Media Policy* as follows: CANEDO, Daniele; CRUSAFON, Carmina. *The European Audiovisual Policy Goes Abroad: the Case of Interregional Cooperation with Mercosur*. In: PAUWELS, Caroline; DONDERS, Karen; LOISEN, Jan (eds.). *The Palgrave Handbook on European Media Policy*. London: Palgrave (forthcoming).

Regional cooperation with Mercosur belongs to the external dimension of EU audiovisual policy. Though being more prominent lately, the international dimension has been present in European film policy in one form or another since its origins in the 1980s. Some episodes can be found, for example, in the early 90s during the GATS negotiations (1990 – 1993) and in the negotiation of multilateral agreements on investment within the OECD (Chakravarty and Sarikakis, 2006; Crusafon, 1999). More recently the European Community was enlarged with the admission of ten new member states in 2004, and it expanded its activity through the neighbourhood policy, especially in the Mediterranean countries. More recently, following approval of the Convention on Cultural Diversity of UNESCO in 2005, the European institutions emphasised their influence through two documents: "Europe in the World" (2006), and the "European agenda for culture in a globalizing world" (EU Council, 2007). Both form the basis of EU external activity in the audiovisual and cultural domains.

In the case of European film policy, the "Declaration of Cannes", presented on the European Day of the Cannes Film Festival (2008), highlighted the need for the EU not to squander the opportunities created by the increasing internationalisation of audiovisual markets (European Commission, 2008b). Since then the EU Commission has put in place some initiatives to give greater prominence to the overall external dimension of its policies. On the European Parliament's initiative, the MEDIA programme expanded its scope for strengthening cooperation between audiovisual industry professionals from European and third countries in 2008. That same year, the conclusions of the European Council, under the French presidency, focused on the promotion of cultural diversity and intercultural dialogue in the external relations of the EU and its Member States. In them, they emphasized "Europe's place in the world, from an artistic, intellectual and scientific standpoint, depends to a considerable extent on the dynamism of its cultural and creative work in cultural exchanges with third countries" (EU Council, 2008). The following year, in a Commission working paper on "The external dimension of audiovisual policy" (European Commission, 2009a), the EU opened itself up, for the first time, to ideas on how to set out the external dimension of the audiovisual policy. All of these documents demonstrate how the EU is implementing a global strategy. This has a dual purpose: to open new markets for audiovisual works, and to become the global defender of cultural diversity (CRUSAFON, 2011).

As a result of this process of resizing the influence of external issues, the European Commission has organised internal activities in five main areas: EU enlargement, EU Neighbourhood policy, cooperation on audiovisual policy, trade relations (WTO and OECD)

and promotion of cultural diversity. It has launched a set of tools to achieve the dual goal of defending cultural diversity and opening up new business opportunities for European audiovisual works. There are four main instruments for internationalising EU audiovisual policy: the internationalisation of the MEDIA programme, the European Neighbourhood Policy Instrument (ENPI) for the Mediterranean, technical cooperation for the audiovisual industry and policy, and protocols for cultural cooperation. This separation of activities helps European institutions to coordinate internally with other EU policies

For our research purposes, the area of interest is the EU's development policy, where EU initiatives have to complement those of member governments. It was, initially at least, "the direct product of the need to make arrangements to meet the concerns of the founding member states for their overseas countries and territories" (MARSH; MACKENSTEIN, 2005, p. 59). In this field, the instrument for promoting the international dimension of the audiovisual policy is technical cooperation on various projects and in various geographical areas with the goal of expanding the borders for audiovisual works. Currently, technical cooperation has included the Mercosur Audiovisual Programme; the ACP Film (African, Caribbean and Pacific) and a joint initiative with UNESCO for 69 developing countries (CANEDO, CRUSAFON, forthcoming).

In the second chapter we also discussed the integration of the Ibero-American film space, as called when initiatives include the participation of Portugal and Spain; or Latin American film space, as called when the actions do not include the Iberian countries. First, we analysed the context of artistic, ideological and political activism that promoted initiatives aiming at the integration of the regional film space. Such militancy based on informal networks decisively contributed to the development of formal network based on the institutionalization of Latin American film policies through the creation of institutions such as the Conference of Ibero-America Cinematography Authorities (Conferência de Autoridades Cinematográficas da Ibero-América - CACI), and cooperation agreements with the commitment of several nations in the region. The chapter address the framework of regional agreements to promote the integration of the regional film industries: Agreement of the Ibero-American Cinematography Integration (Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana), Latin American Film Coproduction Agreement (Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica); and the Agreement for the Creation of the Common Market for Latin American Film (Acordo de Criação do Mercado Comum Cinematográfico Latino-Americano). Out of the three agreements, only the third was unsuccessful. The others resulted

in practical measures to promote the integration of the regional film industries through the programs Ibermedia, DOCTV Latin America and Ibermedia TV. Synthetically, we also discussed the program Cinergia, which involves Central America and Caribbean countries.

In the conclusion of the chapter, we analysed the two regional film policies mentioned above in what regard to the definition of regional film space adopted in this research. In a nutshell, the results of the research shows that both the EU as the Latin America policies represent areas of transnational cooperation in which vertical and horizontal governance supports the adoption of public policy to promote the integration of the regional film sector.

In the European Union, the principle of subsidiarity defines the spheres of cultural competence. As explained in the chapter, the film policies initiatives are based on this principle of governance. For instance, the European Union do not supports production, because this is an area of national competence (DE VINCK, 2011). However, the Council of Europe, which is intergovernmental, develops the fund Eurimages to support film production (SARIKAKIS, 2007; DE VINCK, 2012). Regarding the horizontal governance between public and private actors, the analysis of the documents of European policies clarifies the involvement of stakeholders in the decision making process about the possibility of implementation of a given policy (DONDEERS, 2010; DE VINCK, 2012). Firstly, through the launch of a preparatory action, this draws attention to the actions and serves to test the possibilities. Secondly, the stakeholders also participate in the implementation process of the final action. For example, before the launch of MEDIA Mundus, the EU held direct consultations with stakeholders and film industry professionals from Europe and third countries, in addition to open consultation on the internet, conferences and meetings to discuss the issue. Additionally, an outside consultant was hired to conduct an analysis of the possible impacts of the action before the launch of the program. Overall, the scholars who have been dedicated to analyse these policies have considered that one of the greatest achievement of the EU audiovisual policies was the development of international networks within and outside the EU (HENNING; ALPAR, 2005; MORAWETZ, 2008; DE VINCK, 2011; EUREVAL AND MCG, 2012).

The regional film integration at the Ibero-American level is an example of how formal and informal networks are promoting each other. Initially, informal networks of actors promoted independent joints aiming to broaden channels of integration. The events held since the 1930s were mainly organized by filmmakers, intellectuals and filmmakers associations (GETINO, 1989). The motivation seemed to go beyond the personal projects of filmmaking.

Above all, stakeholders were concerned with broad issues of vocational training, infrastructure, productive exchange and content circulation (FONCINE, 1991). These efforts resulted in the creation of formal networks of national and regional actors based on agreements and institutions. These institutionalizations were made possible from a governance model that aggregated filmmakers, associations, foundations and national agencies. Some of the stakeholders worked directly in the management of national institutions aiming to pursue the ideals of integration of a regional film space. Finally, such governance promoted public policies that foster regional integration through informal networks of partnership in filmmaking (mailing coproduction), increasing the conditions of production, distribution and exchange of creative industries (GARNHAM, 1979). The regional film policies such as Ibermedia, DOCTV Latin America and Ibermedia TV are based on vertical and horizontal governance that operates in the funding, management and evaluation of the initiatives.

The research highlighted the key role played by formal and informal networks in the institutionalization process of Latin American integration. However, nowadays, some scholars have criticized the distance between film professionals and the film policy activism (SILVA, 2007; PERINI; TAVARES, 2012). Although the partnership between authorities and film professionals has been instrumental in the process (IBERMEDIA, 2009), currently, there seems to be a shift in the function of these film professionals from promoters of regional film integration to just beneficiaries of the funding programs. Apparently, the political-artistic-ideological militancy has given way to a position of competition for public resources for filmmaking (SILVA, 2007; PERINI; TAVARES, 2012). This position does reflect changes in the operational model of society and consequently in the activism in the film sector. This is also can be related to the need of raising funds to promote artistic production. In the reality of global film industry nowadays, people who choose to work in the film sector face the assumption that it is necessary to fight for the right to make their own films. The existing funding models imply concentrating efforts on fundraising to enable a film project to become a reality and, ultimately, to achieve the public. Consequently, the result of militancy in the contemporary film sector can be directly related to being able of successfully launch a film, enforcing the principles of the Convention on Cultural Diversity (UNESCO, 2006). However, it is noteworthy that it is a vicious circle in which the concentrations of efforts to guarantee the right of become a filmmaker also limits the potential for structural changes in the current model.

The foregoing discussion implies that there is regional governance in Europe and Latin America to promote the integration of the regional film space. The next step of the analysis was to consider whether the initiatives promote the adoption of strategies of public policies to foster intraregional film flows and limit the penetration of the dominant extra-regional filmmaking. In both cases of EU and Latin America, the dominant model that represents a threat to local cinematography corresponds to the hegemonic dominance of the Hollywood film industry. In fact, facing the prominence of North American film in the regional markets of Europe and Latin America has always been on the list of policy priorities (EUROPEAN COMMISSION, 2008b; IBERMEDIA, 2009). Conversely, it is interesting to note that this is primarily a position contrary to the commercial business model of Hollywood, whereas both regional integration policies seems to be open for other types of North American film models more engaged and less commercial. In both regions, the main aim would be to create structures to promote regional film production and stimulate the circulation of regional content. Thus, the regional film integration could tackle the dominance of the Hollywood film industry in what concerns production, distribution and exhibition.

Additionally, we note that the multidimensional nature of the film sector has always been present in the speeches and objectives of the policy documents. The texts highlight the film sector industrial profile, without giving up the artistic and cultural dimension. From 2005, after the adoption of the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (UNESCO, 2006), the documents of both regions started to emphasize the need to promote and protect cultural diversity. Therefore, the cultural, economic and technological dimensions of the film sector were treated as factors that combined guaranteed the legitimacy and necessity of policies to promote the integration of the regional film space.

On the other hand, in practice, there is still a considerable gap between the rhetoric and the actions implemented, especially regarding the economic impact and the technological appropriation in the film chain of the regional film industry. In the European Union, the film policy has not contributed to enlarge the circulation of audiovisual content, considered as the main bottleneck of the regional film industry. According to Sophie De Vinck (2011), although regional policies are important in view of the priorities of the sector and the range of actors achieved, they were not able to change the regional audiovisual landscape or to contribute to the sustainability of the sector. Several authors also pointed out the fact that the negotiation

process of policies implementation is not following the new challenges posed by technological innovation in the audiovisual sector (PAUWELS; DONDERS, 2011).

In Latin America, programs like Ibermedia and DOCTV preach the need to disseminate regional content, but ignore ICTs and the new release windows that are available in the internet (JIMENEZ, 2009). Beyond the question of technology, the main limitation in the Latin America case concerns the inadequate budgets of film policies. Although the models of the initiatives developed under the CACI are innovative and with high potential to promote cultural diversity and the integration of the regional film industries, the resources invested are too low to impact on the film chain of the region. Therefore, the lack of resources limits the potential of regional film policy to change the current business model, foster regional flows and restrict the hegemony of Hollywood. Given the lack of financial resources of regional film policy in Latin America, the Uruguayan filmmaker Pepi Gonçalves (2012, verbal information) estimated that such initiatives can be compared to "play house", while in reality, the system of commercial U.S. based majors continues to control the film market.

The conclusions regarding the regional film policy context may seem paradoxical. On one hand, we highlight the contributions of these policies for the integration of the regional film spaces. First, we confirmed that they are examples of vertical and horizontal governance that result in the creation of formal and informal networks. Likewise, we considered that the actions implemented are innovative public policies at the regional level. However, on the other hand, we conclude that such policies have limited ability to cause economical and technological impact in the film market and effectively promote intraregional flows or limit the extra-regional film flows from the hegemonic Hollywood industry.

Thus, it is possible to frame these policies as incremental initiatives. Celina Souza (2006) argues that incrementalism in public policy refers to initiatives that "disregard political changes or substantial changes in public programs. Therefore, government decisions would only be incremental and little substantive" (Souza, 2006, p. 29, our translation.) Jan Loisen (2012) has applied the concept of incremental changes of the New economic institutionalism of Douglass C. North to analyse the case of global audiovisual policy in the World Trade Organization (WTO) (LOISEN, 2012). Loisen claims that the Convention on Cultural Diversity (UNESCO, 2006) is an incremental policy that benefits the industry, but is not able to revolutionize the landscape of global cinema (LOISEN, 2012). This concept can be applied to regional film policy in the European and Latin American cases. Such initiatives cause incremental improvements, but were not able to significantly modify the landscape of unequal

exchange that characterizes the film chain. The regional film policies analysed in the second chapter of the thesis are innovative, promote formal and informal networks, and nonetheless have limited potential to effectively change the dynamics of hegemonic power controlled by the Hollywood majors.

The final two chapters are devoted to the analysis of the Mercosur film space from two angles: formal networks, based on the interregional and transnational governance cooperation that resulted in the implementation of the Mercosur Audiovisual Program; and informal networks, based on market cooperation in production and distribution of features films and film flows.

Chapter 3. Policies for the Mercosur film space and the cooperation with the European Union

The third chapter analyses the Mercosur film policy since its first steps, divided into three periods. First, we analysed the period of 1991 to 2003, when the creation of the Mercosur promoted expectations of the film professional in what regards the new film policies and the negotiation between EU and Mercosur for the establishment of an audiovisual cooperation. Then, in the period of 2004 to 2008, the chapter evaluates the creation of the Specialized Meeting of Mercosur Cinematographic and Audiovisual Authorities (Recam), the regional entity responsible for audiovisual policies, and the negotiation for the signature of the Mercosur Audiovisual Programa (PMA), in 2008. Finally, we investigate the period of 2009 to 2012 in order to understand how this program can promote the integration of the Mercosur film space. The analysis covers the first nine operational years of Recam, the regional entity responsible for film policies. In this regard, we analyse the main policies carried out by Recam to promote content circulation, regional screen quote and the creation of a regional forum of competitiveness. Additionally, we investigated policies and laws developed by the Mercosur National States in order to know whether they contribute to the pursued integration of the film industries. The research presented in the third chapter was based on document analysis and semi-structured interviews (Table 1).

In December 2003, Mercosur created the Specialised Meeting of Cinematographic and Audiovisual Authorities (Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosur - RECAM). Since its creation, cooperation with the EU has been one of its main policy components. The institution declared that "the experience of the European Union in the audiovisual field, in particular the MEDIA programme, has been a fundamental input for the development of RECAM's guidelines" (MERCOSUR, 2009b). Thus, the external dimension of Mercosur film policies focuses on its cooperation with the European regional entity. The inclusion of the audiovisual sector in the main cooperation framework of the EU-Mercosur relations may indicate: 1) the choice of cooperation as a strategy to counter balance the Hollywood dominance in film market, a strategy based on the development of a formal network through government initiatives, and informal, through professional networks and flows of content; 2) the desirability of encouraging the economic dimension of the regional film industry through the opening of new markets abroad for regional films of each region; 3) the desire to promote political and cultural relations between the people of Europe and South America via cultural diplomacy.

It is furthermore relevant to note that RECAM belongs to the Common Market Group (Grupo Mercado Comum - GMC), the executive organization of Mercosur. All the other cultural areas are directly related to the Common Market Council (Conselho Mercado Comum - CMC), the political organization. RECAM's main objectives are to strengthen production; promote the distribution of local content, and support the consolidation of a regional, single market for the film industry. Since its creation, RECAM has stated that the film sector is an instrument capable of generating a sense of common identity and supporting the regional integration process (MERCOSUR, 2009).

The first decisions taken by the RECAM representatives defined the core elements of Mercosur film policy. Three basic principles guided their actions: reciprocity, complementarity and solidarity. Their objectives are to analyse, develop and implement mechanisms to promote the complementarity and integration of the film and audiovisual industries (although their initiatives just include the film sector); the harmonisation of sector policies; the promotion of the free circulation of goods and services in the region; and the harmonisation of the legislative aspects of these industries (MERCOSUR, 2003).

First of all, it is important to emphasise that the analysis of the Mercosur film policy exposed how public and private actors have organized formal and informal networks that culminated in the creation of Recam; and subsequent in the inter-regional cooperation

between the EU and Mercosur (Figure 8). In fact, the creation of Recam was not a Mercosur initiative. In the years that followed the creation of Mercosur, no statement of the regional organization mentioned the film sector. Then, market players started to organize themselves in 1994, during the Festival Cinesul in Rio de Janeiro, aiming at the creation of a regional film policy organization to promote regional film circulation and increase productive collaboration. It is interesting to note that the first mention of the film industry by Mercosur came in 1995 with the possibility of inclusion of the film sector in the interregional cooperation with the European Union.

However, as we have mentioned before, the support for the film sector could not be implemented because of bureaucratic reasons. The absence of effective action by Mercosur, the delay in the establishment of the EU-Mercosur cooperation and the articulation of market players actors have fostered, in a second phase, regional integration initiatives promoted by national governments. In 2002, the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts of Argentina (Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais da Argentina - INCAA), established the Office of Mercosur. Almost ten years after the creation of Mercosur, Argentina was the one who took the first step towards the institutionalization of a body responsible for regional integration policies. Obviously, the performance of the agency was focused on promoting partnerships between the Argentine film industry and others Mercosur countries (PIWOWARSKI, 2013, verbal information).

Nevertheless, the Mercosur Office organized the articulation between national ministries related to the film sector and promoted the creation of the Forum of Mercosur Cinematographic Authorities, in the structure of the Meeting of Ministers of Culture of Mercosur in early 2003 (CAGGIANO, 2012). Just after its creation, the Forum worked on developing a proposal seeking institutionalization as an official agency responsible for film policies in the Mercosur structure. In November 2003, during the Meeting of Ministers of Culture, representatives of the forum presented the project of creation of the Specialized Meeting of Cinematographic and Audiovisual Authorities of Mercosur (Recam). In December, the proposal was accepted by Mercosur and Recam was created. Therefore, it is important to highlight that the national representatives were responsible for the creation of an institution body dedicated to regional film policies.

The creation of Recam represents a force that enhances the integration of the regional film space. In fact, one can say that the existence of the agency was an achievement for the region and is related to the last strength listed in Table 61: the role of stakeholders in the

context of public policy. This is one of the fundamental results of this thesis; it should be emphasized, and also invalidates the hypothesis that assumes that the lack of articulation of the stakeholders of the local film industry is the main cause of the limited impact of Mercosur film policies. Since then, what is observed is the will of specific actors moving the political process of Mercosur film policies.

Although Recam, it is a regional power, it also represents a weakness of the film integration process considering the institutional weakness of the agency. The results of our research indicate the creation of Recam did not represent the actual inauguration of an organization with legal, regulatory and financial autonomy for policy implementation in the film sector. The Recam is a Meeting, which means, in the Mercosur structure, that Recam is an organ that is formed by the sum of the representatives of Member-States, and it depends on decisions taken by consensus by members. Moreover, it is an advisory body. Therefore, with the function of propose, suggest and indicate actions to Mercosur, which will decide whether or not to accept the proposals. Finally, Recam is extremely limited in what concerns structure and budget, which obstructs the implementation of effective policies. The analysis of the minutes of meetings and work plans of Recam reveals a gap between the proposition and implementation of policy initiatives. In general, the policies proposals were created, discussed for some time and later became weakened or forgotten, even failing to appear in the documents. The process of articulation of the stakeholders for the creation of Recam, the preparation of the program and the implementation of Mercosur Audiovisual even showed that, indeed, the intergovernmental model of Mercosur and its disinterest in the film sector restrict the possibilities for shaping the regional film space.

Even though, EU-Mercosur interregional cooperation is an example of global media governance. While the playing field is cinema, Mercosur Audiovisual Programme fits in EU policy cooperation to promote regional integration. The Mercosur Audiovisual Program is the first example of this type of interregional cooperation in the history of the two blocks. This cooperation might contribute to the introduction of new elements in the conceptual definitions of governance in the media systems. This new form of policymaking from audiovisual consensual interests demanded specific strategies and new policy instruments. Moreover, traditional actors assumed new roles to facilitate the cooperation process (CANEDO, CRUSAFON, in press). It shows how the governance between actors such as supranational regional entities, national governments and market players become key players in policymaking. Audiovisual cooperation between the two regional entities went through

various stages. This section outlines the evolution of their relationship, from early expectations to some disappointments, and finally to the current situation in 2012.

From high hopes

EU-Mercosur negotiations for the Mercosur Audiovisual Programme began in 2004 and the programme was finally signed off in 2009. It took five years for this to be accomplished. Research findings reveal that the stakeholders of Mercosur believe the EU Audiovisual Policy to be the ideal model for them to follow. They considered the European model as a standard for promoting culturally and economically regional film market integration. The reasons cited by stakeholders were: first, the historic links between Europe and South America; second, similarities in the film industry structure; and third, the fact that both regions are under Hollywood film industry dominance. However, Mercosur decided to follow the European model based more on descriptive documents rather than on any actual results. The stakeholders interviewed were aware of the main objectives of the European Audiovisual Policy regarding the regional promotion of productions, coproductions and distribution. Conversely, they had insufficient information on the results of its 20 years of implementation. It would appear that they took their final decision without factual knowledge. This means that Mercosur considered the EU Audiovisual Policy to be the conceptual model to implement.

In RECAM's first work plan, produced in 2004 (MERCOSUR, 2004a), the priorities were eight activities to be performed within two and half years. One of these was cooperation with the European Union. They were to prepare a proposal for technical cooperation with the EU in the film and audiovisual sector. The areas for cooperation were to be the preservation of film heritage, information systems and the implementation of film policy. According to RECAM's official documents (MERCOSUR, 2004b), the delegates requested that the GMC, the Mercosur executive body, formalise a technical cooperation proposal for the European Union aiming at "the transfer of experience" in film policies. In September 2004 they also mentioned their intention of sharing experience with the EU regarding the management of cinematheques (MERCOSUR, 2004c). This demonstrates that EU-Mercosur cooperation had been part of the landscape of the Mercosur Audiovisual agency since the beginning.

More recently, in 2004, a RECAM delegation visited the European Union to establish a framework for cooperation. In the last meeting of the year, RECAM's Technical Secretary

Eva Piwowarski presented the results of the visit (MERCOSUR, 2004d). In her opinion the visit was "highly satisfactory" both in terms of the interest of the European authorities in initiating experience exchange with RECAM, and the professional level of content of each of meetings with European experts. RECAM's delegates had three working days with experts from the MEDIA programme in which to define "points of common interest for cooperation".

Following an EU recommendation, it was decided by the interregional audiovisual cooperation not to include financial support for private actors. One priority was to create the Mercosur Audiovisual Observatory. The idea was that the European Audiovisual Observatory should give training to Mercosur experts in order to define the model to be implemented in South America. Secondly, Mercosur should run training programmes based on MEDIA initiatives such as the Media Business School. They prioritised positive discrimination activities aimed at the reduction of asymmetries within Mercosur members. These activities were to provide significant support for the development of the film industry in less developed countries and, following the example of the MEDIA and Eurimages programmes. Regarding distribution, the EU-Mercosur experts decided to create an international network of cinema screens for the distribution of films from Mercosur and Europe, as the Europa Cinemas initiative does in Europe. They also agreed to develop support for the distribution of films from both regions in South America and, in Europe, to support European distributors in the release of Mercosur films. Finally, another priority was to strengthen the institution of RECAM. In this regard, Mercosur could learn from the experience of the MEDIA Programme.

An analysis of these first priorities leads furthermore to some conclusions. First, the definition of priorities for the Mercosur film policy was a joint exercise carried out by EU and Mercosur experts. Second, the rationale was the core ideas and values of the European Audiovisual Policy. Finally, economic interests were always on the scene, since the circulation of both EU and Mercosur film content was omnipresent in the programme's negotiations.

To disappointments

In the following years of 2005 and 2006, work plans also presented cooperation with EU as a priority (Mercosur, 2005; Mercosur, 2006). The meeting minutes demonstrate that

RECAM worked on the process of drafting and negotiating the cooperation project with the Committee of Technical Cooperation of Mercosur and the audiovisual area of the EU, including visits to Brussels. During this period the idea was that cooperation should be achieved through the Regional Strategy Paper 2002-2006, which included the film and audiovisual sectors as priorities within the support for civil society in Mercosur. The document stated: "the development of a cultural and audio-visual dimension within Mercosur will favour the integration process, the development of civil society, and the reinforcement of industries concerned" (European Commission, 2002, p.31). It was however not possible to cover any activities in the framework of this strategy paper.

The audiovisual policy was one of the priorities of the Regional Strategic Paper 2007-2013 (European Commission, 2007), and it included the technical cooperation activity "Strengthening of Mercosur's cinematographic and audiovisual sector" in the indicative work programme with a budget of € 2 million. This was amongst other efforts to strengthen and enhance civil society participation, knowledge about the process of regional integration, and mutual understanding and visibility. In this framework, the original plan was to set up a Mercosur MEDIA Programme based on the EU MEDIA Programme. The goal was "to provide incentives to encourage cooperation between agents in the sector to foster the joint development of works and their distribution and promotion within Mercosur" (European Commission, 2007, p.38). Nevertheless they subsequently abandoned this idea. Once again this activity could not be accomplished. There were two reasons: first, the assigned activity was a Development Cooperation Instrument (DCI); and second, the investments planned in the Regional Strategic Paper were to be devoted to poverty eradication in developing countries. The European Commission's regulation of the DCI therefore limited its use to "Strengthening of Mercosur's cinematographic and audiovisual sector".

In ensuing years, an impasse on the negotiations delayed the RECAM's policy implementation. The European Commission did not work out how to subsidize audiovisual cooperation with Mercosur. In 2008, the European Parliament (EP) became the key actor in the EU-Mercosur process. The EP "Cooperation with middle income countries in Latin America" initiative (with the budget line 19 09 02) included this activity with Mercosur. This activity was unusual as the funds did not come from the European Commission, but directly from the European Parliament, and this demonstrates the level of European political interest in such cooperation.

In the new cooperation framework, a lack of financial resources explained why the idea of a Southern MEDIA Programme was unsuccessful. Cooperation adopted the European model as the main reference for the outlining of the most relevant elements of the Mercosur policy and for the exchange of technical cooperation. The Mercosur Audiovisual Programme, called audiovisual but actually focusing on the film sector, was for the period 2009 to 2013 and has a total budget of € 1,860,000. The European Parliament granted €1.5 million and €360,000 came from Mercosur states.

The Mercosur Audiovisual programme has five central purposes: the harmonization of legislation, the strengthening of the Mercosur Audiovisual Observatory, the distribution of local audiovisual productions, the conservation of audiovisual heritage, and professional capacity building. The overall programme plan, furthermore, has two aims. The first is to support regional integration in Mercosur, and the second to promote in citizens a sense of belonging through greater access to audiovisual content. The final objective is "to strengthen the film and audiovisual sector in Mercosur as an instrument that favours the process of regional integration, the participation of civil society and strengthening the film industries involved" (Mercosur, 2009a, p.24).

To success finally?

Following signature of the cooperation agreement in 2009, the Mercosur Audiovisual Programme entered a new phase. Mercosur hired a group of experts in order to evaluate each activity to be undertaken taking into consideration the EU model. For each activity under way, the experts are to analyze the EU film policy model experience to determine whether or not it can be applied to the Mercosur case. Technical cooperation with the EU follows the programme implementation as explained by the representative of the EU Delegation for Mercosur, Manuel Quilles, "EU Media Policy experience must be a reference for policy implementation in Mercosur, but not in a mandatory way" (Interview, EU Delegation for Mercosur, Uruguay, June 2012).

The new phase began just as new challenges were arising from political and management issues. The first was the exclusion of the Mercosur Audiovisual Observatory from the five central activities of the programme. The reason given was a lack of resources together with a need to prioritise investment. Secondly, constant changes in the RECAM

members group have caused delays in the programme schedule (Interview, RECAM, Argentina, June 2012). The members of RECAM are representatives nominated by the ministries and secretaries of the national governments. The long-term tenure of these positions could not therefore be guaranteed, because they changed according to political interests. Since the beginning of negotiations in 2004 until 2012, all RECAM members have changed, including the Mercosur Audiovisual Programme management itself. These changes have led to a delay of almost one year in the programme schedule. For this reason it was not possible, in 2012, to analyse the results of the Mercosur Audiovisual Programme.

Considering the concept of regional film space adopted in this thesis, the first result of this thesis is that it is possible to say that the Mercosur Audiovisual Programme shows evidence of vertical and horizontal governance in promoting film policies. EU-Mercosur interregional cooperation is an example of global media governance. It shows how new actors such as supranational regional entities become key players in policymaking and it adds a new layer to multi-level governance. This case shows how the EU exports its policies, and its approach to regional integration processes around the globe.

We conclude that this is an example of exporting EU Audiovisual Policy. The definition of priorities for the Mercosur Audiovisual Programme was a joint exercise by EU and Mercosur experts. As a result, the values and ideas of the EU Audiovisual Policy became the guiding principles and objectives of the programme. Furthermore, the phasing of implementation takes into account the European policy as a reference model. This conclusion also highlights, however, the uni-directional character of EU-Mercosur audiovisual cooperation, in which the European Union is the player who is taking the lead and the Mercosur is the actor in the learning position.

It is worth giving some thought to the Mercosur learning position in this cooperation. Although we have concluded that Mercosur have chosen to implement the EU policy model, they decided this without sufficient knowledge of the pros and cons of the EU model. The adoption of EU policy by Mercosur was based only on concept, and did not take into account the results of its 20 years of implementation. This also means that the EU exports not only the policy model, but also the main concepts and vocabulary. Mercosur adopted the idea of the creation of an audiovisual space or a regional, single market.

The Mercosur Audiovisual Programme does not complement its objectives with sufficient budget and adequate funding. In fact, there are two imbalances between the

programme objectives and the resources allocated. Firstly, it seems evident that the objectives are too ambitious for the schedule and resources allocated. We consider that they could have targeted preparatory activity focused on a limited objective (as in the MEDIA International/Mundus model). Secondly, this cooperation is within the general framework of relations between the two supranational entities. The main aim of this cooperation in the audiovisual area is to help foster regional integration among citizens. The emphasis should therefore be on citizenship, but the interest here is more in the industry than in the people. It would be difficult to have a real impact with the current activities and budget. It is too ambitious for this aim to be achieved within four years.

The research findings also show that the implementation of the EU Audiovisual Policy model by Mercosur occurred without sufficient understanding of various contextual factors. For instance, although the name for the Mercosur policy is audiovisual, the focus is only on the film sector and does not include television. This represents an adaptation of the EU Audiovisual Policy model to the Latin American context. Whilst in Europe TV has been the main focus for policymaking, the Mercosur model has not even mentioned it due to the complex political and economic reality of this sector in Latin America.

The thesis could not reach any conclusions about whether this cooperation has been successful in light of its predetermined objectives. It is too early to evaluate the outcomes due to delays in policy implementation. Nevertheless, as we have previously asserted, interregional audiovisual cooperation means a new layer of Global Media Governance and requires news policy instruments and new roles for traditional actors. On the European side, EU-Mercosur cooperation is unique since the two main actors of EU audiovisual policy, the European Parliament and the European Commission, have exchanged their roles in this case. The main activity is under the Parliament's supervision and budget within its cooperation activities with middle-income countries in Latin America; whilst the Commission's role is secondary, though it has been leading the negotiations and has been responsible for setting out the main guidelines. The European Commission had to search for a different approach in order to achieve the final goal. That is reminiscent of the early days of EU audiovisual policy when the Parliament played a very active role.

The EU-Mercosur example shows that these regional institutions may not yet be ready for the implementation of interregional cooperation in the media sector. From 1995 until 2012, the EU-Mercosur process has demonstrated that interregional audiovisual cooperation is still in its early stages. Nonetheless, we can learn from the cooperation. It was one step in

the right direction towards regional integration and cultural diversity. It may well contribute to mutual understanding of the cultures of both sides and the furthering of cooperation and exchanges in the audiovisual field between the EU and Mercosur. It shows how the internal functioning of the supranational institutions becomes the real burden for moving forward in interregional cooperation.

Regional film integration through national film policies

In Mercosur regional film policies, National States are the dominant actors taking into consideration Recam's structure. In view of the above explained, the chapter focused on policies and laws developed by the Mercosur National States in order to know whether they contribute to the pursued integration of the film industries. The research tackled the issue by analyzing 40 policy documents of Mercosur countries in the period of 1991 till 2012 (APENDICE Q) divided into three categories: 1. national laws and regulations; 2. bilateral cooperation agreements within Mercosur countries; 3. national policies aiming to benefit others Mercosur countries. In a nutshell, the research findings indicate that national laws and regulations have included the regional discourse, however not in a pragmatic way.

In what regards national laws and regulations, 11 out of the 21 documents classified in this group refer to Mercosur (9) and the process of regional audiovisual integration (3). Some documents from Argentina, Paraguay and Uruguay emphasize the regional integration as a general objective of its film policies, together with promotion and protection of cultural diversity. In Brazilian documents, the articulation with Mercosur countries to promote common interests appears as a duty of national audiovisual organizations in its institutional activities regulation. Finally, the Brazilian law provide special treatments and privileges in the imports and exports taxation of films from Mercosur countries.

The research also analysed the bilateral cooperation agreements within Mercosur countries. There are coproduction agreements between Argentina and Brazil; Argentina and Uruguay; and Brazil and Uruguay. Furthermore, there is a codistribution agreement between Argentina and Brazil. The Mercosur integration processes and promotion of the regional film integration appears in all of these agreements as motivation for the bilateral cooperation. Nevertheless, these agreements do not use the Mercosur Certification of Origin, created in 2006 as a reference to regulate the collaboration. Finally, in what concerns national policies

aiming to benefit others Mercosur countries, just Argentina and Uruguay have created call for projects where producers from others Mercosur countries can participate in specific aspects (professional training but not production support). These two countries also opened call for coproductions where producers from any country of Mercosur could collaborate with national producers.

The fourth chapter, *Actors, networks and flows of cinema in Mercosur: everybody the creation of the regional film?*, We apply Social Network Analysis to measure the integration of networks of production and distribution of films, as well as identify the key players. We present the case study of integrating multiple film from Argentina, Brazil, Paraguay and Uruguay in the period 2004-2012. Additionally, we analyzed the cinema exhibition through intra-regional and extra-regional flows.

Chapter 4. *Actors, networks and flows of the Mercosur film sector: everybody for the creation of the regional film space?*

The film sector is a creative industry that takes place from networks of collaborations and influences. As defined by Potts et al. (2008) it is a "social network market" in which networks of interactions of individuals from production to consumption decisively influence the final results (POTTS et al., 2008 p. 169). In the fourth chapter, we perform a mapping of the dynamics of power in the Mercosur film networks. The network is here understood as the practical result of interactions between stakeholders. We consider informal networks developed in practice, in the market, on a daily basis. We use the methodology of Social Network Analysis (SNA) to measure the current level of integration of the regional film industry and the film flows of Mercosur inside and outside the region and operationalize the principles of the Political Economy of Communication.

The analysis is based on the feature film of fiction produced in Mercosur from 2004 to 2012⁴. The chapter is divided into six parts and conclusion. First, we present the methodology

⁴ Some of the results presented in this part were first presented in two conference papers. CANEDO, Daniele; RANAIVOSON, Heritiana; LOIOLA, Elisabeth. Is there such a thing as a MERCOSUR film industry? A social

of Social Network Analysis and the application of the method to the object under study. Then, we map the structure of Mercosur production networks and identify the key players. This analysis is extended in the following sessions through the analysis of the development of the network in three periods and at the national level. In the fifth part of the chapter, we mapped the scenario of regional distribution. The research identifies the key actors, the origins and destinations of the film flows within and outside the region. Finally, we analyse the intraregional and extra-regional film flows. This investigation allowed us to understand the current level of integration of the Mercosur film space. It is a challenge to summarize this chapter taking into consideration the amount of details regarding to methodologies that explain the results. To do so, we decided to present briefly the methodology and then to present the research findings about the Mercosur networks of production, distribution and exhibition.

Social Network Analysis as applied to the film industry

The paper relies on the use of Social Network Analysis (SNA) as a methodological approach, which allows mapping the dynamics of relationships between actors in a given period (Wasserman and Faust, 2007). In this approach, the network is the map of relations between a set of actors. The actors can be individuals, institutions or organizations and are represented by nodes. Such actors may be unimodal because they are of the same type, i.e. film production; or bimodal, when actors have different characteristics, such as a network that would comprise producers and distributors of film (Borgatti; HALGIN, 2011). The relations between them are represented by links and can correspond, for instance, to opinions about another person, business transactions, daily behavioural interactions and hierarchical relations. In general, the links are paths through which contents flow. The strength of the link can be understood as a combination of factors such as time, emotional intensity, intimacy and mutual aid. The links can also be classified as either strong ties, between actors who are closely connected, or weak ties between actors with more recent or distant relations.

network analysis of industry integration and cultural diversity. European Communication Research and Education Association (ECREA), 2012, Istanbul. CANEDO, Daniele; LOIOLA, Elisabeth; PAUWELS, Caroline. Film flows, regional integration and the control of the distribution in the global film industry: mapping the South American film distribution landscape. International Association for Media and Communication Research (IAMCR), 2013, Dublin.

In the two networks analysis done in this thesis the actors are unimodal, what means that the network are composed by the same kind of nodes. On the production network, the actors or nodes are film production companies. In this network, the ties that bind nodes together are films made in coproduction. The connections are always symmetric or indirect, since each coproduction is analysed as a collaboration. Therefore, it is a network of indirect ties. In this case, the links are called edges. A simple edge between two production means that they coproduced a film together between 2004 and 2012. The line becomes thicker (that is, the bonds are more intense) when the number of films coproduced between 2004 and 2012 increases. The relationship between two producers can be classified as strong or weak, according to the amount of coproductions held in the period studied.

The distribution network is rather different form the production one. The analysis is at the network level and the paper relies on the method of the ego network, i.e. information was collected about *some* actor's relationship (the producers) with *their* connections (the exhibitors) in the network. The relations between producers and exhibitors correspond to the number of distribution companies in activity distributing films from one country to the other. We choose to represent the link between two countries as the number of distributing company, instead of taking into account the films, since occasionally there are two or more distribution companies responsible to commercialized the same film in different countries. For example, the Brazilian film *O Céu de Suely* was marketed in the United States and Canada. Therefore generated two links from Brazil toward the two exhibitors countries. The link becomes thicker as more films were marketed between two countries. Unlike the production network, the analysis of the distribution is directional. A simple link between one producer and one exhibitor means that one distributor have promoted a film flow between these countries in the period from 2004 to 2010. The link becomes thicker (i.e. ties are more intense) as the number of distribution companies intermediating films from producer to exhibitor increases. The database was processed using the Gephi software.

The types of roles and positions of prestige of the social actors are defined from the analysis of the relations and the network structure. The goal is to identify how these relations structure different social situations and influences the flow of materials, ideas, information and power. The analysis can be done at the network or the actors level (BORGATTI; FOSTER, 2003; WASSERMAN; FAUST, 2007). Finally, it is noteworthy that in the case of distribution was only possible to analyze the network in the period of 2004-2010. In the case of production, at the time a film is released, the coproducers credits are available and are

unlikely to be changed, considering that this kind of partnership is further defined in pre-production. However, we realize that the credits were being added to distribution throughout the research. Many films released in 2011, for example, had no external distribution agreement during the releasing period.

A premise of the paper is that every film production is a joint project that aggregates collaborations between different actors according to professional needs and aiming to the development of a final product, i.e. the film. This structural network of collaborations around filmmaking is linked to the economic and symbolic systems of production, circulation and consumption of the film industry. By mapping the interactions between the actors of the production side of the film sector, the thesis additionally assumes that the elaboration of public policies must take into consideration the performance of interdependent stakeholders. Castells (2010) states that, in a globalized world, the policy-making process involves multiple actors and global communication networks, a process he calls "a new form of global consensus" (p.45). Identifying the stakeholders of the Mercosur market for film production and distribution seems to be fundamental for the analysis of regional integration policies take into account the basic premises that the film sector is multidimensional.

Since the early studies of sociometry in the 1930's, SNA has been applied to various fields, in particular to the analysis of the film industry. The research adds to the literature by a few means. This is the first work to apply SNA to the Mercosur film industry. Previously, Kirschbaum (2006) had investigated the Brazilian film production using SNA, but had not considered Argentina, Paraguay and Uruguay. Most of all, the author did not consider the links between Brazil and other countries. In the same way, Loiola and Lima (2009) analysed the network of film production in the State of Bahia (Brazil) between 1994 and 2006. Other studies focus on Hollywood (Miller, 2011 and Weng, Chu and Wu, 2009), Europe (Germany for Ehrmann, Dormann and Meiseberg, 2007; the Netherlands for Ebbers, 2009) or India (Lorenzen and Taube, 2008), for instance.

The thesis also distinguishes itself in terms of the number of actors (here: production houses or distribution companies) analysed. The database includes all the feature films produced in the four Mercosur countries between 2004 and 2012, i.e. 961 fiction feature films (Table 17); all the production houses that produced or coproduced these films, i.e. 1.044 productions houses; and all distribution companies involved in commercializing Mercosur films, i.e. 445 distribution companies. The data collection was made from official reports and the Internet Movie Database (IMDB). The paper relies on the method of the complete

network, i.e. information was collected about *every* actor's relationship (i.e. coproduction) with *every* other actor in the network. Using a complete database allows to have an overview of the whole of film production and distribution in Mercosur. In comparison, most other studies focus on a restricted number of films and/or actors, e.g. 31 films for Ebbers (2009); Hollywood's most watched and most awarded films during five years (Miller, 2011). The database was processed using the GEPHI software.

Freeman's centrality	Degree	Measures the number of links incident upon a node. It allows to identify the central connectors, i.e. which actors have the most connections. They are the most powerful because they are popular, and are in position of advantage over others because they are less dependent, have more access to network resources and act as intermediaries between the other actors.
Bonacich's centrality (Eigenvector Centrality)	Degree	Takes into account the number of direct ties that an actor has within the same network, and simultaneously the centrality of the actors surrounding it, showing the degree of prestige of the first actor. An actor with high scores of centrality also has neighbours with high scores. It measures influence.
Betweenness centrality		Is based on potential control of an actor on the interaction of two other actors on the same network, suggesting the ability to interrupt the interaction. It is the measure of the amount of network resources that an actor controls and its ability to remove these network resources. Therefore, it identifies the actors with the greatest ability to control the communication process between the others.

Social Network Analysis indicators

A few past studies try to determine the factors of success of films, and more precisely whether the existence of networks influences success. Thus, Kirschbaum points out how the participation of famous actors may influence the success of films. Ehrmann, Dormann and Meiseberg (2007), as well as Miller (2011), analyse how the production network increases the

probability of success. In contrast, the analysis developed in this thesis is at the network and the actor levels. It relies on standard indicators to quantify the importance of the actors within the network. The metrics were used based on the definition presented by Borgatti and Foster (2003), Borgatti (2005); Hanneman and Riddle (2005) and Borgatti and Halgin (2011). At the actor level, the research uses the indicators explained in the table above.

The analysis also distinguishes between the production companies in terms of their country of origin and of whether they are majors or independents. Ten origins were distinguished: Argentina; Brazil; Paraguay; Uruguay; United States of America; Other Latin American countries; Spain; France; Other European countries; Others. One colour was associated to each country of origin (Table 18).

The distinction between majors and independents is far from obvious. In the film industry, the majors are dominant actors that are active in more than one level of the production chain, control the market and act internationally (Keenan, 2009). The term majors is usually used in reference to the six US corporations that have these characteristics: Warner Brothers (Time Warner), Twentieth Century Fox (News Corporation), Universal (General Electric) Buena Vista (Walt Disney), Paramount Pictures (Viacom) and Columbia (Sony). The research identifies as majors these six companies and their local subsidiaries; and others companies that operate in more than one level of the production chain and in different national markets. The category of local majors was included to cover the case of Globo Filmes, a company which operates in various activities of the film industry, as well as in other medias – although, surprisingly, only in the Brazilian market.

The independents, on the other hand, identified in the literature by (i) their alternative content (more focus in strong plots than in visual effects) produced with a lower budget; (ii) their activity at a local level; (iii) the fact that they are specialized in one or a few activities (e.g. production or distribution) of the film industry, without financial ties with majors. The study leaves the first criterion aside, which is more related to the film than to the production companies and focuses on whether the company is specialized and its activities are at a local level. These methodological considerations allow to better understand the analysis of film production in Mercosur. However, it is not possible to go further in this summary. In the next pages, we are going to summarize the main research findings in each network analysed.

Four hugely different film industries under the common domination of US films

With 244 million inhabitants, Mercosur is a potentially large market for the local film industry. It is, however, mainly under the influence of Hollywood's film industry. Between 2004 and 2010, the percentage of national film in relation to total films released was 29% in Argentina, 22% in Brazil and only 3% in Uruguay. In terms of regional integration, between 2004 and 2012, no film produced in one Mercosur country was among the 20 most viewed in another country in the region. The table 19 presents general indicator about cinema in Argentina, Brazil and Uruguay between 2004 and 2011. Few data are available on the film industry and market in the region, especially regarding to Paraguay, which does not allow a complete analysis of the economic context of the regional film industry. The information gap about the Paraguayan film industry can be considered as a further indication of the weakness of the film sector in the country.

A positive feature of the film industry in the region is the growing number of domestic productions during the last decade. In fact, the total of films produced in the four Mercosur countries increased from 116 feature films of fiction in 2004 to 234 in 2012. However, Table 11 highlights huge differences between the four national film industries. The percentage of national films released in Argentina increased from 26% in 2004 to 39% in 2011. In Brazil, it increased from 8% in 2004 to 29% in 2011. The performance of the national government through subsidies and public policy appears as an important factor in motivating the industry. Reflecting on the case of Argentina in 2004, the European Audiovisual Observatory attributed the success to "a number of government measures aimed at boosting the national production" (2005, p. 40).

On the other hand, the gross box office and the number of admissions are much bigger in Brazil than in Argentina, somehow reflecting the fact that Brazil has a greater population size and GDP. Most of all, Brazilian films' market share in Brazil is superior to the one of Argentine films although Argentina releases much more national films. Some authors highlight that in Argentina, despite the growth of national productions, it seems that most films do not reach a good number of admission, with just 10% being considered as successful (BERNARDES, 2005; MOTA, 2007). In contrast, in Brazil the Top 10 by admission most of the time includes Brazilian films (OAE, 2005; 2006; 2007; 2008; 2009; 2010; 2011; 2012).

Despite the expansion of domestic production, the question of the industrial sustainability and profitability of the regional film industry remains crucial since the national market share has remained stable, with an average market share for the 2004-2010 period at 11% in Argentina, 13% in Brazil and 2.8% in Uruguay. Therefore, although the film industry is growing in all Mercosur countries, US films still dominating consumption. Furthermore, the four countries show hugely different profiles.

Results - a dis-integrated Mercosur film production sector

The analysis of our database on film production in Mercosur from 2004 to 2012 first shows that most film production companies are local (68, 5%), while others come in general from Europe (Figure 12 and 13). The local production companies are mainly from Argentina (33%) and Brazil (31%) and with a minimal participation of Paraguay (1%) and Uruguay (3%). The remaining production companies come from different regions of the world. Spain (7%) is the country with the largest number of coproductions with Mercosur, followed by France (5%) and the US (4%). There are also companies from other European countries (9%) and other Latin American countries (5%).

The importance of Spanish companies in coproductions with Argentina may be related to public policies of the Spanish government to promote the film industry, and investments of the Ibermedia program – 40% of all coproduction between Spain and Mercosur countries were supported by Ibermedia (GONZALEZ, 2011). There are also cultural links, in particular a common language, and the historical background. Between 2002 and 2007, Spain was involved in 290 coproductions, among which Argentina ranks as the most significant partner with 50 coproductions (JIMENEZ, 2009). In other words, 39% of all Argentine films produced during the period had at least one Spanish partner.

Second, most of the production companies are independent producers, i.e. firms that are active mainly at one stage of the film supply chain and are generally local. Only 16 majors were identified out of the 961 production companies active between 2004 and 2012 (Table 21). The US majors are Fox Films, 20th Century Fox, Buena Vista International, Columbia TriStar, Miravista, Paramount Pictures, Universal Pictures, Walt Disney Studios Motion Pictures and Warner Bros., BMG Models and Indiana Production Company. The other majors active in Mercosur are the French Arte and Canal +, the Chilean Chile Filmes and the

Brazilian Globo Filmes (the only local major, which operates only in Brazil, but in various stages of the film supply chain).

Table 22 present the indicator about the network structure of film production in Mercosur. The 1054 production companies are connected to each other by 2392 edges (network size). The range is high, considering that 84.44% of all actors have at least one link with any other node. This indicates that the Mercosur countries the trend is to make films through coproductions between two or more producers. Few films released in the region from 2004 to 2012 were produced just by one company. According to the algorithms of the network, the average of companies involved in each film production is two in Brazil, Argentina and Paraguay and three in Uruguay. The amount of edges of the network may vary from 1 to 101, but the average level of the entire network edges is 4.5. This means that some producers are strongly connected, having collaborated with up to 101 other actors of the network in eight years studied. Most producers, however, coproduced with about four actors (Table 22).

The clustering coefficient is another indicator of the tendency of actors to create a large cohesive group whose coefficient would equal 1 (100%). The clustering coefficient of the network analysis is 0.80, thus indicating that the possibility of creating a integrated network in Mercosur is up to 80%. However, this does not mean that this network is currently an integrated group. In fact, the result of other metrics shows that the network is not cohesive. One of the best known theories in the field of Social Network Analysis is the Six Degrees of Separation theory (Small World Phenomenon) famous for advocating that any two people in the world were separated by six links of friendship or contacts (MILGRAM, 1967; KLEINBERG, 2000). The diameter of the Mercosur production network is nine points, which means that the greatest distance between any two producers in the network has nine nodes or actors, therefore, greater than that provided in the theory of small world (KLEINBERG, 2000).

We analysed the Mercosur nodes tendency to organize themselves into subgroups within the network. In SNA, it is possible to analyze at least two subgroups within the network. The clicks are subgroups with at least three producers with common ties (WASSERMAN, FAUST, 2007). In the network under study there are 3340 clicks. The high number of subgroups is nothing more than a reflection of the fact that most productions are made by an average of three producers. This metric also indicates that there is a willingness to collaborate constantly with the same partners, which can cause the creation of intense bonds

between the actors. Since the clusters are large clusters of nodes that are closer to you and further away from other network nodes (Adamic, Adar, 2003). Clusters are groups privileged by having connections in the network. The analysis processed by the software Gephi identified the existence of two major clusters: one formed by 198 productions companies and another with 54 actors. This suggests that 252 actors form two groups connected to themselves, while all other producers form small clicks.

Figure 14 provides the visualization of the relationships between film producers in the Mercosur market and the clusters or clicks shaped by them. The colours represent the country of origin and shapes indicate the type attribute. The size of the nodes indicate the Bonacich centrality while labels indentify the 20 actors with higher Degree Centrality. In the graph one can clearly identify the two major clusters. The first id at the top the cluster formed around the main Brazilian film production companies (Globo, Diler, Lereby, etc). The Brazilian central actors shape a closed cluster with the participation of some international majors, in particular US majors (in gray: Fox Films, Warner Bros and Miravista). The US majors have a strong presence in the Brazilian market, but do not operate in other countries of the region. Some Brazilian companies that are linked to Argentine and Uruguayan companies are outside of the central cluster. Only in one case there was more than ten relationships during the period - the Globe and Lereby worked together 22 times, which can be viewed by the proximity between the two companies and the size of the link between these two companies.

The second is a larger and more dispersed cluster represented in the lower side of the graph. This cluster is composed from the interactions of producers in Argentina. The network representation illustrates the gap of integration of the productive Mercosur film sector. The Argentine market is characterized by the participation of a greater number of producers, with the involvement of independent companies from other territories, especially from Spain and France. Producers Chile Films, Fox Films and Canal + are the main connections between the two clusters. In the graph one also can identify the Uruguayan market, in yellow, dispersed among the various collaborations that keeps mainly with Argentina and to a less extent, in Brazil. Furthermore, the Paraguayan film production, as it is limited in number, hardly appears in the graph. The analysis of central actors at the level of every Mercosur national market shows to what extent they remain disconnected one from another as far as film production is concerned.

In order to identify the central actors, the research applied the centrality indicator: Degree, Bonacich and Proximity (WASSEMAN; FAUST, 2007; LOIOLA et al, 2013). The

table 27 present the 26 central actors. The majors represent 26% of the central actor of Mercosur, while they represent just 1,5% of the total nodes. This data emphasizes that the majors do not dominate the Mercosur film production in general, however, their presence in the production side is mainly in strategic projects involving influential producers in the regional market, most of the occurrences in partnership with the Brazilian cluster dominated by the local major Global Filmes. In fact, Globo Filmes is identified as the most central Mercosur Production Company because of the number of links and connections it has, although the company do not have connections with other national markets within Mercosur. In the thesis, we take the time to reflect on the history of this production company created in 1998 by the most powerful communication group in Brazil. Some scholars have pointed to characteristics of the company that can explain its centrality. For instance, the structure of media and the star system of actors and directors well known in Brazil that are employees of the Rede Globo and at its disposal (SIMIS, 2005). Moreover, we highlight the structure of audiovisual equipments and technical knowledge of the television group.

The research also investigated the development of the Mercosur production network in each country and by three period of two years each. Taking into consideration the need of limiting this summary, we are not going to explain the details, but the main research finding.

The research confirmed the disconnection between Brazil and the other Mercosur countries, regularly mentioned for stakeholders interviewed for this research. Actually, there is no actor from another Mercosur country among the central actors in Brazil – and more generally there are few producers from another Mercosur country active in Brazil over the period considered. Conversely, Brazilian actors are rarely among the central actors in the other Mercosur countries. All this may be best illustrated by Globo Filmes ranked first for all centrality but not active in other Mercosur countries. More generally, a huge share of central actors in the Brazilian film production sector are Brazilian companies.

Argentine actors appear as central in all Mercosur countries, except for Brazil. In Argentina itself, 67% of the central actors in the film production sector are Argentine firms. But Argentine companies also seem to play a non-negligible role in Paraguayan and Uruguayan film production sectors. Not the same Argentine production companies are active in Uruguay and Paraguay, though. The ones active in Uruguay are among the most central in Argentine while the ones active in Paraguay are more marginal in the Argentine production sector.

The results of the analysis of the general production network (2004-2012) and the network for periods showed that there is a trend towards regional integration, based on the expansion of coproductions between countries in the region, although it is not possible to say that Mercosur represents an integrated film market. The results of the analyses of national networks exposed that there is no film market of Mercosul, but four different national realities, both in relation to the main characteristics of the markets as the central actors.

Regional flows film: mapping the distribution landscape

The purpose of the study is to answer the following research questions: 1) who are the main actors in the regional theatrical distribution of Mercosur films? 2) How do Mercosur films flow inside and outside the region? 3) Does it represent a greater circulation of the audiovisual content? To answer the first question, we identified and classified distribution companies and crossed the results with data about film admissions. The next research step was to map the destinations of the film flows. We investigated the relationship between the producing countries, as exporting countries (VARIS, 1974) and the exhibitors countries, as importing countries. Thus, the Mercosur's distribution network is directed and the actors are countries (or regions) that are exporting or importing film flows (VARIS, 1974).

The SNA methodology made it possible to visualize the Mercosur distribution patterns in two different ways. First, we draw a network of the relationship country to country, including as extra actors the coproductions inside Mercosur (Table 20). In this case, the node shapes differentiate producers (ellipse) and exhibitors (circle). The size of the exhibitors nodes represents the Bonacich's Degree Centrality (Eigenvector Centrality). This centrality metrics takes into account the number of direct ties that an actor has within the same network, and simultaneously the centrality of the actors surrounding it, showing the degree of prestige of the first actor. An actor with high scores of centrality also has neighbours with high scores. It measures influence (Borgatti and Foster, 2003; Borgatti, 2005; Hanneman and Riddle, 2005; Borgatti and Halgin, 2011). The second graph shows the film flow from Mercosur countries to regions such as Europe, Central America, North America, Asia and Oceania. The nodes shapes are the same, however the size also represents the Bonacich's Centrality Degree. The colours of the nodes represents therefore each Mercosur national producer: Argentina (light blue), Brazil (green), Paraguay (dark blue) and Uruguay (yellow).

The research identified 445 distribution companies that were involved in commercializing 712 feature films produced by the four countries of Mercosur from 2004 to 2010. The table 51 presents the 20 main companies, classified by the total number of Mercosur films distributed, as well as their country of origin. There are 11 companies from Mercosur (Argentina and Brazil), six from the United States and other three are from European countries. Together, these 20 distributors were responsible for marketing 455 out of 712 Mercosur films produced in the period under study. This means that 4,5% of the distributors were responsible for marketing 64% of the Mercosur films, leading to the conclusion that the distribution landscape is controlled by few companies.

These main actors have different profiles. Based on the typology proposed by Daya Thussu (2007), we tried to classify them into two categories: 1) geo-cultural contra-flows; and 2) global flows of dominant media (Thussu, 2007). Nonetheless, this categorisation did not highlight some differences in the distributors' attributes. For instance, the distinction between public and private initiatives to promote geo-cultural contra-flows. In this regard, we classified them into four different sub-categories: Public Initiatives, Independent-Activists, Hollywood Majors and Independent-Commercials (Figure 24).

First of all, we emphasise the distribution companies dedicated to the promotion of geo-cultural contra-flow. In this category we aggregate two public initiatives created as a mean of promoting new opportunities in the film distribution landscape. The company Rio Filme was created by the city of Rio de Janeiro (Brazil) in 1992 aiming to support the distribution of local audiovisual content. From 2009, the company expanded its activities and included in its scope the areas of production, exhibition, training and organization of film festivals (Riofilme, 2013). The other public company related to the distribution of films from Mercosur is the EYE Film Institute Netherlands (The Netherlands). The organization was founded in 2010 from the fusion of four film-related public organizations including the former Filmmuseum Distribution, which have actively promoted Latin American films in Europe (EYE, 2013).

However, the Mercosur distribution landscape is also comprised by independent private companies aiming to promote geo-cultural flows. These companies, here classified as Independent-Activists, are dedicated to the marketing of films that are rather independent, art houses or from special geographical areas. The main goal seems to be the promotion of "cross-cultural understanding through the medium of cinema" (Global Film Initiative, 2013). The distributors Imovion and Cinemien are dedicated to national and international art and

independent films. The Cinemagroup is dedicated only to Argentinean films; in the same way as Downtown Filmes is dedicated to Brazilian films. Finally, FiGa Films and Trigon-film⁵ are international distribution companies specialized in the distribution of films from Latin America (Figure 24).

Secondly, we highlight the two other groups classified as global flows of dominant media. The first group is composed by the US majors Buena Vista International (Walt Disney), 20th Century Fox (Fox Films), Columbia TriStar Films (Sony) and Warner Bros. These companies have subsidiaries in Brazil and Argentina, like the Fox Films do Brazil and Fox Argentina. Finally, the fourth group is the Independent-Commercial, composed by the companies Primer Plano Film Group, Gativideo and Distribution Company, from Argentina; and Imagem Filmes and Europa Filmes, from Brazil. In 2013, the Primer Plano Film Group, which appears first in the list of Mercosur main distributors, changed its business model to face Hollywood majors competition. In April 2013, Gioma Pascual Conditto, company president, announced that the Primer Plano would no longer do theatrical distribution in Argentina after July 2013 because the lack of tools to compete with Hollywood distribution "since even with high quality films, winners of festivals, and even with a good sale, as having no major releases, the results are not as they should be" (Gioma Pascual Conditto, *Haciendo Cine*, 2013, our translation).

This change in the business model of the Primer Plano Film Group shows that regardless being the main Mercosur distributor in what concerns the number of films distributed in the region, the company could not support the majors concurrence in the theatrical market. As explain by Conditto, the number of films commercialized by the company is not being translated into success of gross box office and admissions. In fact, both in Argentina and Brazil, few distribution companies dominate the market share. In 2010, Argentina government has declared that 75 distribution companies were in activity in the distribution phase of the film chain (INCAA, 2010). However, the 10 biggest ones were responsible for 97,92% of the box office of all theatrical releases and for 99,12% of the gross box office of the national films released (Table 52). Actually, five Hollywood majors were responsible for 80,78% of the national box office and just The Walt Disney Company had 44,20% of this total (INCAA, 2010). The scenario does not change when one evaluates the

⁵ Trigon-film is a foundation based in Switzerland that also distributes films from Africa, Asia and Eastern Europe.

film admissions in Argentina, in the same year, both for international and national releases. In both cases, The Walt Disney Company is the leader with 25,17% of the total and 44,02% of the national films admissions.

The dominance of the Hollywood distribution companies can be seen as well when one compares the percentage of films released and admissions in Brazil (Table 53). In 2010, majors distributed 30,26% of the total films released and dominated 73,94% of the admissions (ANCINE, 2010). There were 52 distribution companies in activity in the film distribution landscape. However, 10 companies were responsible for 98,2% of the total and 98,7% of the national admissions. It was a special year for the national cinema taking into consideration the release of the Brazilian success “Tropa de Elite”. This film placed the distribution company Zazen in the first place of the admissions ranking with 43,70% of the national admissions. However, the major companies are leading both in total and national admissions.

Finally, we compared the TOP 10 films by admissions released in Brazil and Argentina from 2004 to 2010 to know whether or not the majors are prevailing also in this regard (Table 54). We found that Fox Films and Sony (Columbia) are the companies that released more successful films in Brazil in the period, as well as The Walt Disney Company (Buena Vista) was the one most successful in Argentina. Other companies with average results in Brazil were Rio Filmes, Zazen, Downtown, Lumière and Paris. In Argentina, the local companies distributing some successful films were Distribution Company, Argentina Sono Film S.A.C.I. and Primer Plano. It is important to underline that any national distributor from Mercosur have commercialized a well-known regional film in non-national markets within Mercosur.

Mercosur films flows going abroad

The previous section presented the main actors in the regional theatrical distribution of Mercosur films. The research identified a network of 445 distribution companies that operated in Mercosur in the distribution of 712 features films released in the region from 2004 to 2010. This section seeks for a better understanding about the flow destination of Mercosur films inside and outside the region. The distributors have commercialized the Mercosur releases to 54 countries, including non-national Mercosur markets. Our focus is on theatrical distribution, although the results may reflect other medias such as video on demand and DVD taking into consideration that most of the distributors is responsible for marketing a film for all media.

The figure 25 is a graph of the Mercosur distribution network that emphasises the relationship between producers and exhibitors. In total, the Mercosur film distribution network has 60 actors or nodes. The size of the shape was measured by the Bonacich Centrality and highlights the influence of each actor within the network. There are eight producing or exporting nodes: the four countries (Argentina, Brazil, Uruguay, Paraguay) and the coproductions between them (ArBr, ArPy, ArUy and BrUy)⁶. These eight actors are represented in the graph by ellipse shapes in the colour dark blue.

The film flows from the exporting nodes were destined to 52 exhibitors or importing nodes: 50 countries and two distribution areas (Latin America and Worldwide). The receptors are represented in the graph by circles and colours defined by regions. The network size is 160, which means that there are 160 links between the 60 actors of the network. The links thickness varies from 1 to 52 and refer to the amount of distribution companies that connect one producer to one distributor. The average of connections of the actors was 8,03 (average weight degree). The clustering coefficient is 0,27. This measurement indicates the tendency of nodes to create clusters. In a well-connected network, this coefficient would be 1. Thus, the clustering coefficient show that the Mercosur distribution network is not integrated.

Argentina was the country that exported more films in Mercosur – it has the largest weighted out-degree (199). Brazil, as could be expected, was the second one, with weighted out-degree of 135 (Table 55). Finally, it is interesting to note that Mercosur coproductions had a greater weighted out-degree than Uruguay and Paraguay. The graph illustrates how disintegrated is the distribution industry inside Mercosur. Argentina and Brazil are situated in opposites sides of the network, while Uruguay and Paraguay are closer to Argentina, although without intense ties. Argentina also is closer to others Latin America countries than Brazil. In between these two nodes are the exhibitors with the largest in-degree weight: the US (66) and some European countries such as France (54), The Netherlands (34), and Spain (28).

Figure 26 offers an overview of regional destination of the Mercosur films by each national producer. We identified eight different regional attributes: Europe, Asia, North America, South America, Worldwide, Oceania, Latin America, and Central America. However, we would like to highlight the regional destinations by each national producer. In

⁶ The research could not identify coproduction between Uruguay and Paraguay in the period. Brazil and Paraguay did collaborate in one coproduction (O Amigo Dunor), however we could not identify distribution records about this film. There was just one collaboration Brazil, Argentina and Uruguay.

this regards, we calculated the in-degree of relations between producers – the Mercosur countries – and exhibitors, in this case the regions. Europe (87) appears as the main destination of Mercosur film flows, followed by North America (27) and Asia (16). The figure 26 shows the geo-cultural flow of the Mercosur film industry from country of origin, including coproduction between Mercosur countries, to regions. The size of each actor involved in the network was measured by Bonacich Centrality.

Mercosur film flows inside Mercosur

Based on official reports, the table 56 presents data on the total and national theatrical releases in each Mercosur countries. These data were compared with the numbers of Mercosur films released in non-national market within the region. The results highlight the disintegration of the regional film industry. Taking into consideration the period from 2004 to 2011, the percentuals of national films released in non-national markets inside Mercosur are extremely low. For instance, Argentina, the regional leader of production and film exports, have released just 2,38% of its films in Brazil. In this case, one could emphasise the Spanish and Portuguese languages as a barrier for cinema attendance. In this case, what about the results in Uruguay and Paraguay? The language and the geographical proximity did not support good results as just 4,7% of Argentinean films was released in the Uruguayan commercial market.

Brazil is not releasing its films in the others Mercosur countries. Although the country produced 578 films in the period, just 34 were released in Argentina (1,4%), 15 in Uruguay and just one in Paraguay. In Uruguay, the results reflect the fact that most of the national films were coproductions with Argentina and Brazil. Uruguay appears as having exported 17 film for Argentina (0,71%) and 7 for Brazil (0,28%). Finally, we could not find any occurrence about films from Paraguay being commercialized in cinema screens of the neighbourhood countries. It is interesting to note the few relations on Mercosur countries and Paraguay in what regards the film industry. Although an average of 100 films is released in Paraguayan cinema screens every year, we could not find any Mercosur films being released there. The figure 27 is a visualization of the distribution network inside Mercosur.

Mercosur film flow abroad – the exhibition in Europe

Our analysis of the distribution networks has shown that Europe is the regional main destination of Mercosur film flows. Taking these results into consideration, we decided to take a closer look on the exhibition of Mercosur films in Europe. For this specific analysis we collected data at the Lumiere database about theatrical releases from 2004 to 2010. In fact, the Lumiere database presents data of 317 films produced or coproduced by Argentina, Brazil, Paraguay and Uruguay that were released in Europe between 2004 and 2010⁷ (LUMIERE, 2013). From this total, just 110 were produced just by Mercosur countries - 47 from Argentina, 60 from Brazil and others three in coproductions between Argentina and Brazil (2) and Argentina and Uruguay (1). Another six films were coproductions between the United States and Brazil (5) and Argentina (1). The others 201 were coproductions that involved European countries (Table 59) . Spain participated in 127 of these productions. In most of them in collaboration with Argentina as a majority producer (41), as a minority producer in Argentinean productions (61) and in collaborations with third countries (11). In fact, previous analysis done in the framework of this thesis has shown that Spain is the main Mercosur coproduction partner. France is another important associate and has coproduced 57 of the total Mercosur films released in Europe. Finally, it is interesting to note that Uruguay have released 17 films in Europe, however none of them as only producer, nine as majority producing country and ten in collaboration with Argentina. These results reinforce the importance of coproductions to promote the film industry in small countries such as Uruguay.

The Mercosur films released in European cinemas in the period accumulated 33.030.368 admissions (LUMIERE, 2013). Five films achieved a public superior to one thousand cinema attendances: The motorcycle Diaries (Diários de motocicleta), 3.427.910; The Secret on Your Eyes (El secreto de sus ojos), 2.224.348; Central do Brazil, 1.951.916; El hijo de la novia, 1.776.651; and City of God (Cidade de Deus), 1.653.270. It is interesting to note that these five films are international coproductions. Moreover, two well-known and awarded directors have signed four out of the five productions: the Brazilian Walter Salles and the Argentinean Juan José Campanella. Table 60 shows the ten most viewed films of Mercosur in Europe from 2004 to 2010, its directors and admissions rates in European theatrical screens.

⁷ Admission period, including films produced before 2004.

Some conclusions about the distribution networks

Film production has been growing in Mercosur. Furthermore, in the last decade, some films produced in the Southern Cone of Latin America achieved international notoriety, won awards in international film festivals and were acclaimed by critics and audiences around the world. For instance, "City of God" (Cidade de Deus) and "Elite Squad" (Tropa de Elite) from Brazil; "Whisky" and "The Pope's Toilet" (El Baño del Papa) from Uruguay; "Paraguayan Hammock" (Hamaca Paraguaya) from Paraguay; "The Hands" (Las Manos) from Argentina and "The Dog Pound" (La Perrera), which is a coproduction of Argentina and Uruguay. In 2010, the Argentinean-Spanish production "The Secret in Their Eyes" (El Secreto de sus ojos) won the Oscar for Best Foreign Film, the second of the country. These favorable results may have supported the United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD) in its declaration that "Latin America is experiencing a revival of film production" (2010, p.151). In its Creative Economy Report, UNCTAD (2010) also assumed this "revival" of the film industry in the region to be due to the effort of Mercosur in promoting policies for a single market.

The research lead us to the conclusion that the Hollywood distribution system is prevailing in the Mercosur distribution landscape both in internal releases of national and international films; and in what concerns the releases of Mercosur films outside the region. However, without any further research, a person could take this conclusion just by looking at cinema schedules in South America. In this regard, what is new in this research? The thesis has examined the distribution side of the Mercosur film industry to map its networks and to know whether or not the increasing of production in the region is being translated into a greater circulation of the Mercosur films inside and outside the region. Based on an original database made of films produced in Mercosur from 2004 to 2010, the paper tackles the issues at stake by applying Social Network Analysis to the distribution side of the industry at regional level. The paper focuses on the distribution of 712 feature fiction films produced in Mercosur to identify who are the main actors in the distribution network, what are the main global flows and distinguish power relations and inequalities within the region.

Our research identified that 445 companies distributed Mercosur films for 54 countries. The commercial distribution inside and outside the region is still dominated by Hollywood majors although there is an increasing of independent distributors specialized in art films and

geo-cultural film flows. Besides the larger number of distributors in activity, Mercosur distribution landscape is highly concentrated in few companies. We identified the 20 main actors in the distribution network that were responsible for marketing 455 out of 712 Mercosur films produced. This means that 4,5% of the distributors were responsible for marketing 64% of the Mercosur films. We found that Fox Films and Sony (Columbia) are the companies that released more successful films in Brazil in the period, as well as The Walt Disney Company (Buena Vista) was the one most successful in Argentina. It is important to highlight that any national distributor from Mercosur have commercialized a well-known regional film in non-national markets within Mercosur. The 20 main distribution actors were classified accordingly to the typology proposed by Daya Thussu (2007) into two categories: 1) geo-cultural contra-flows; and 2) global flows of dominant media (Thussu, 2007) and into four different sub-categories: Public Initiatives, Independent-Activists, Hollywood Majors and Independent-Commercials.

Argentina was the country that exported more films from Mercosur and the main destinations were US, France, The Netherlands, and Spain. Taking into consideration that Europe was the main regional destination of Mercosur film flow, we analyzed the admissions rates of South American films in European screens. Five films achieved a public superior to one thousand cinema attendances in Europe. It is interesting to note that the five were international coproductions. Moreover, two well-known and awarded directors have signed four out of the five productions: the Brazilian Walter Salles and the Argentinean Juan José Campanella. Nonetheless, mostly important to emphasize is that national productions do not have a greater circulation inside Mercosur. The results highlight the disintegration of the regional film industry. Taking into consideration the period from 2004 to 2011, the percentuals of national films released in non-national markets inside Mercosur are extremely low. Such findings require further investigation. A next research task about Mercosur distribution landscape would be to track the activities and results of the 30 digital theatres that compose the Mercosur screens networks, which are planning to start activities in 2013.

Conclusions

This thesis aimed to understand how film policies of Mercosur, and the interregional cooperation with the European Union, through the Mercosur Audiovisual contribute to the integration of the regional film space and therefore promote cultural diversity. In the beginning of this summary, we presented general and specific objectives and research assumptions. The research hypothesis was:

The film policy developed by Mercosur and the European Union in South America does not contribute to the integration of the regional film industries, nor to an increased and more diverse flow of films because these policies are not adequately coordinated with the stakeholders of the local film industry.

The research findings presented throughout this thesis confirm the fact that Mercosur film policies do not contribute to the integration of the regional film space. Nevertheless, the research invalidated the cause presented by the hypothesis that the lack of articulation of the stakeholders of the local film industry is the main cause of the limited impact of these film policies. In this summarized conclusions we present an overview of the research finding that highlights the conditioning factors that enhance or constrain the integration of the Mercosur film space.

These results are based on a SWOT analysis of the Mercosur film sector, which was presented and discussed throughout the thesis. These results are mainly based on interviews with stakeholders (Table 1), the Social Networks Analysis of the regional film production and distribution, as well as the analysis of the Mercosur film policies. The object in question was the Mercosur potential to integrate the regional film space. The term was defined in the thesis as corresponds to an area of cooperation in which vertical (multilevel) and horizontal (transnational, interregional and / or between public and private actors) governance promote the adoption of strategies to foster intra-regional flows and limit penetration of extra-regional film productions, especially those based on a dominant model that may pose a threat to the local film sector. Table 61 presents the factors that may limit or restrict such a goal.

		Helpful	Harmful
		Strengths	Weaknesses
Internal		<ul style="list-style-type: none"> • Historical and cultural similarities between Mercosur countries; • Intense, growing and qualified audiovisual production for film and television; • Institutionalization of film policies and public sector: national entities, regulations and Recam; • Participation of stakeholders in the public policy. 	<ul style="list-style-type: none"> • Limited exchange between Mercosur national cinemas. Lack of a regional star system; • Low competitiveness and sustainability of local production; • Asymmetries between countries of the region: four different film industries; • Recam's institutional fragility: lack of legal, regulatory and financial autonomy as a regional film policy organization; • Intergovernmental model of Mercosur and its disinterest in the audiovisual sector.
		Opportunities	Threats
External		<ul style="list-style-type: none"> • Other regional film policies initiatives: Europe and Latin America; • New technologies. 	<ul style="list-style-type: none"> • Hollywood hegemony: market share, distribution and exhibition of regional audiovisual production; • Imposition of the business model of commercial cinema as a mode of operation of the regional market.

Table 61: SWOT analysis of the Mercosur film space

We begin by pointing out that the historical-cultural similarities between the people of the region can motivate the expansion of regional film circulation. Despite the differences in intensities and modes, it is possible to generalize that the four countries originate from indigenous roots, and were formed from European colonization and African slavery. The Spanish language approximate Argentina, Uruguay and Paraguay, as well as other countries of South America, except Brazil, the only Portuguese-speaking country in the region. Even though, proponents of the cultural proximity approach emphasize that there is a common collective imagination, that when expressed on the cinema is identified and understood by the

people of the region. The political history of the Mercosur countries also presents points of identification. The struggles for independence, the creation of the republics, the difficult democratic and dictatorial periods are landmarks of the historiography of each country in the Southern Cone.

However, the limited cultural exchanges between the countries of the region generates the first restriction for the regional film space. After more than 20 years of regional integration, Mercosur was ineffective in promoting a cultural policy (RIVAS, 2002; SOARES, 2008; BORJA, 2011). The results of the analysis of the network of film production in general (2004-2012), by country and by periods showed that there is a tendency towards regional integration, based on the expansion of coproductions between countries in the region, although it is not possible to say that Mercosur represents an integrated regional film market. The dynamics of professional collaboration between Mercosur actors is increasing and promoting informal networks, which can contribute to the integration of regional film space. This tendency can continue to grow or change direction under the influence of other factors such as the enlargement or reduction of public policies to stimulate regional coproduction (Ibermedia, bilateral agreements). Nonetheless, the results of the analyses of national networks exposed that there is no such a thing as a regional Mercosur film market, but four different national realities, both in relation to the main characteristics of the markets as the central actors. National films do not circulate within Mercosur and there is no star system valued throughout the region.

If it depends on the film production that already exists in the region, the exchange will be facilitated. After all, the intense and increasing qualified production for cinema and television is strength in the regional integration process. In recent decades, the film produced in the Southern Cone of Latin America gained some international notoriety, has won awards at festivals and was acclaimed by critics and audiences around the world. International recognition can be a cause or consequence of the expansion of regional production. In Mercosur, the production went from 116 films in 2004 to 234 in 2012. In Argentina and Brazil, leading film in the region, the percentage of national releases compared to total films released has shown indicators of growth.

Despite the growth in production the lack of competitiveness and sustainability still appearing as a weakness of the regional film space. This weakness is related to the omnipresent threat imposed by the trading system of the majors. The Mercosur region has 244 million inhabitants, with two majority languages, which represents a great potential of growth

for the film industry in the region. However, in practice this potential is despised by the fact that the world market is controlled by American cinema. On the one hand, the hegemony of Hollywood is remarkable in relation to the control of distribution channels and cinema exhibition, which limit the potential success of local production. On the other hand, in the context of production, the participation of Hollywood is limited to strategic projects with high potential for public promoted by local commercial film business model. The imposition of this type of commercial cinema is also seen in the region as a threat to the tradition of Latin American cinema. Added to this scenario the fact that, as revealed by the Social Network Analysis, there is no film market of Mercosur, there are four national cinematography with huge asymmetries.

The institutionalization of the film industry in the region is one of the strength that enhances integration. Argentina, Brazil and Uruguay are increasing its film policies. Nationally, there are several legislative landmarks such as the *Ley dos Medios* (Midia Law), from Argentina, and new institutions such as Ancine, in Brazil, and ICAU, in Uruguay. Moreover, it is possible to highlight the growth of bilateral cooperation agreements between Argentina, Brazil and Uruguay. However, Paraguay is the only Mercosur country that does not have a film law, a national body responsible for film policies and, consequently, is not participating in the bilateral agreements with neighbours.

Finally, at the regional level, the creation of Recam represents a force that enhances the integration of the Mercosur film space. In fact, the creation of the agency was an achievement for the region and is related to the last strength listed in Table 61: the role of stakeholders in the context of public policy. This finding invalidated the hypothesis that the lack of articulation of the stakeholders was the main cause of the limited impact of Mercosur film policies. Our research showed that private and public actors were involved in the articulation of formal and informal networks that promoted the creation of Recam. Since then, what is observed is the will of specific actors moving the political process of Mercosur film policies.

However, although Recam is a regional strength, it also represents a weakness of the integration process considering the institutional weakness of the organization. Several scholars have indicated how the United States promoted the film industry as a political project of soft power (SANCHEZ RUIZ, 2003; HENNING; Alpar, 2005; Thussu, 2007). The results of our survey imply that the same does not apply to the establishment of film policy by Mercosur. The creation of Recam did not represent the actual inauguration of an agency with legal, regulatory and financial autonomy for policy implementation in the film sector. The

intergovernmental model adopted in the Southern Cone for maintenance of national sovereignty is pointed as a major contributor to the failure of the block goals (ALMEIDA, 2008). In Mercosur structure there is no supranational institution, a legal community or an organ that controls the accomplishment of the decisions agreed by national representatives at the regional (ALMEIDA, 2008). Moreover, the low implementation of proposals may be related to the fact that the national interests of the members are taken to the regional level (ALMEIDA, 2008). The Recam's documents illustrate several examples of projects that could promote greater regional integration of the film space that did not succeed because it could represent the limitation of national privileges. According to Eva Piwowarski (2013), first secretary of Recam, one of the main difficulties for the implementation of regional film policy in South America was the constant protection of nationalists point of view at the regional level (PIWOWARSKI, 2013, verbal information, our translation).

Based on the research presented throughout this thesis, we conclude that PMA is an incremental policy (SOUZA, 2006; LOISEN, 2012), which should cause the growth of exchange between national cinemas, although will barely be able to significantly change the frame of unequal exchange that characterizes the world cinema. Policies are innovative, and can promote formal and informal networks, nevertheless have limited potential to effectively change the dynamics of hegemonic power controlled by the Hollywood majors for many reasons, as the lack of resource and institutional structure.

However, the interviews with managers who participated in the negotiation and implementation of the Mercosur Audiovisual Programme, the goal of PMA is another, different of the integration of the regional film space. The main purpose seems to legitimate Recam as a regional audiovisual institution. As explained by the PMA director, Guillermo Saura, "one of the main goals of the Mercosur Audiovisual Programme is to strengthen the actions of Recam. The program is like a script for a film. It is a good simulacrum, a good way to set trends to strengthen Recam" (SAURA, 2012, verbal information, our translation). The technical coordinator of the Recam Secretary, Nancy Caggiano, holds the same position. According to the coordinator, "despite the limit of duration and budget, the most important is that the PMA project strengthened Recam. It should serve to enhance the action of Recam" (CAGGIANO, 2012, verbal information, our translation). Accordingly, the inter-regional EU-Mercosur cooperation and the initiatives in the Latin America level are external opportunities for partnerships that inspire and strengthen the internal struggle of Recam.

The inter-regional cooperation EU-Mercosur shows how new actors, such as regional supranational and intergovernmental organizations, are becoming actors in the formulation of international policies. Additionally, the case highlights how the European Union is investing in cooperation initiatives to export the political model of regional integration, exercising normative power. The benefit to the EU is primarily political, as the institution hopes to expand the role of regional blocks and ensure its space as a major geopolitical actor on the global sphere. Mercosur also benefits politically of the partnership through the legitimization of their own performance on the regional public opinion, which is not fully convinced of the importance of the regional integration. Additionally, the analysis of this cooperation highlighted the importance of the involvement of stakeholders in public film policies. For both regions, it should be noted that the film cooperation is part of cultural diplomacy initiatives that expand the possibilities of negotiating other scales of commercial interest. Indeed, economic interests have always been on the scene since the circulation of interregional film flows was ubiquitous in PMA negotiations.

Considering all that has been stated throughout this summary and in the thesis, we conclude that the objectives and working lines of Recam and PMA should not be interpreted as Mercosur commitments to carry out film policies, but as a list of aspirations of the audiovisual sector aimed at forming an ideal regional film space. The amplitude of the Recam goals are signs of the stakeholders' desires regarding the regional film integration and subsequently highlighted the large gap between what should be the regional audiovisual policy and what possibilities Recam effectively have. So back to the initial hypothesis of this thesis, we confirm that the Mercosur film policies developed in cooperation with the European Union in South America do not effectively contribute to the integration of regional cinema. However, we point out that there is articulation of actors and the problems are the institutional, regulatory and financial weakness of the intergovernmental model of Recam.

These findings require continued research. The previously proposed analysis of the implementation of the Mercosur Audiovisual Programme was extended to a later time after the PhD conclusion. This may be the next task of research on the Mercosur regional film space. It interests us above all to follow the activities and results of the implementation of the network of 30 digital cinemas in Mercosur.

INTRODUÇÃO

*"Continuo fechado com minhas posições de um cinema terceiro-mundista.
Um cinema independente do ponto de vista econômico e artístico,
que não deixe a criatividade estética desaparecer
em nome de uma objetividade comercial e de um imediatismo político".*

Glauber Rocha

A frase acima, atribuída a Glauber Rocha, continuaria atualizada mais de 30 anos depois da morte do cineasta não fosse pelo uso do termo "Terceiro Mundo", que fazia referência aos países não-alinhados (APÊNDICE B). A Guerra Fria acabou e a geopolítica mundial ganhou novos contornos baseados na cooperação internacional, na integração regional e nos acordos inter-regionais. Todavia, "um cinema independente do ponto de vista econômico e artístico" continua sendo um sonho ainda não alcançado pela maioria dos realizadores. A luta de Glauber Rocha para "reverter a pasmaceira cinematográfica", propondo "um cinema latino-americano sempre novo, em constante mutação, propositivo, disposto a enfrentar a hegemonia comercial de Hollywood", como salientou Orlando Senna (LEAL, 2008, p. 275), é uma luta dos nossos dias. O enunciado de Glauber Rocha parece propício sobretudo por carregar alguns dos principais dilemas do cinema na contemporaneidade. Como garantir que a dimensão econômica do cinema não se sobreponha à dimensão cultural, quer artística, quer político-ideológica?

O enredo de um filme pode narrar uma história particular ou ressaltar características específicas de um povo ou de um lugar singular. A linguagem cinematográfica pode refletir estilo único e experiências de vida do realizador da obra. Todavia, tão logo finalizado o filme, é raro que a fruição da obra seja destinada a um público restrito. Geralmente, o cinema é

idealizado para alcançar audiência global e universal. Aqui, diferenciamos “global” e “universal” para ressaltar um aceção extra do termo universal – a que denota acesso. No que tange aos direitos humanos, acesso abarca os direitos à realização, enquanto agente cultural, e ao usufruto dos bens culturais da humanidade (UNESCO, 2006). Por conseguinte, consideramos que o cinema será universal quando os meios de produção e fruição estiverem acessíveis a todos e em todos os lugares.

Contudo, o cinema é uma prática elitista dominada pelo poder econômico e político de poucos grupos empresariais responsáveis pela emissão de fluxos midiáticos dominantes (THUSSU, 2007). Entre os grupos que exercem poder no cinema global, as seis corporações norte-americanas conhecidas como as majors de Hollywood são proeminentes: Warner Bros. Pictures (Time Warner), 20th Century Fox (News Corporation), Universal (General Electric), Buena Vista (The Walt Disney Company), Paramount Pictures (Viacom) e Columbia Pictures (Sony). Segundo dados da Unesco (UNCTAD, 2010), 80% de todos os filmes vistos ao redor do mundo são produzidos por esses estúdios. Em 2011, os 20 filmes mais assistidos no mundo foram originários de Hollywood (Observatório Audiovisual Europeu, 2012). Os indicadores da indústria cinematográfica mundial demonstram que o cinema é "universal" apenas no que concerne à oferta hegemônica das produções norte-americanas nas salas de cinema ao redor do globo terrestre. Todavia, vale salientar que a hegemonia no campo audiovisual não se restringe à atuação das majors de Hollywood. Existem outros grupos midiáticos que são hegemônicos em escala nacional ou regional, a exemplo dos grupos Clarín, Televisa e Globo, na América Latina (BRITTOS; BOLAÑO, 2005). Os grupos empresariais responsáveis pela emissão de fluxos midiáticos dominantes se assemelham no que concerne às estratégias de produção e distribuição de produtos culturais (BILTEREYST; MEERS, 2000). Portanto, são majors com modelos de negócios focados na aspiração de domínio político e econômico do setor audiovisual, em geral, e cinematográfico, em particular.

A disparidade entre o ideal de difusão cinematográfica e a realidade do setor ressalta uma das mais importantes características do cinema: a dualidade entre as dimensões cultural e econômica. Levando em consideração que o cinema é uma expressão cultural, a hegemonia dos poucos grupos empresariais que controlam tal indústria compromete um direito fundamental previsto na Declaração Universal dos Direitos Humanos (ONU, 1948). Estamos nos referindo ao direito de "participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes" (ONU, 1948, Art. 27), que prevê que todo cidadão deve ter acesso aos meios para produzir cultura e desfrutar das expressões culturais da humanidade. Segundo esse princípio,

a todo indivíduo é garantido o direito de produzir cinema e assistir a filmes de acordo com escolhas pessoais.

Todavia, por outro lado, o cinema também é uma atividade econômica que movimenta uma ampla cadeia produtiva. A realização de um filme de longa-metragem e a distribuição deste no mercado demandam investimentos financeiros, especialização técnica, equipamentos profissionais e uma ampla rede logística. Por conseguinte, o fator econômico impõe entraves à realização fílmica e é um obstáculo para o pleno exercício do direito à produção cinematográfica. Para agravar a situação, grupos que possuem os meios para promover a produção também usufruem do controle dos meios de distribuição e de exibição e, portanto, do poder de decisão sobre o que vai ser ofertado ao público. Trata-se de um círculo vicioso que afeta o direito à produção e à fruição da cinematografia mundial. Para além das discussões no âmbito da dualidade cultural e econômica do cinema, ressaltamos que a incorporação de inovações tecnológicas tem promovido a expansão e a transformação do setor. Todavia, a dimensão tecnológica do cinema também é, por si só, ambígua. Por um lado, a tecnologia aparece como fator que barateia custos de realização, possibilita a formação de redes de parceria e facilita a circulação dos produtos. Por outro, pode gerar ainda mais concentração de mercado tendo em vista a necessidade de elevados investimentos para a instalação das salas digitais, por exemplo.

O quadro global das desigualdades de oportunidades na produção e exibição de filmes justifica a demanda pela intervenção dos poderes públicos enquanto promotores de políticas cinematográficas. Desde meados dos anos 1940, governos nacionais passaram a desenvolver medidas de fomento à produção, distribuição e exibição; bem como de proteção dos mercados internos. Tal realidade também gerou discussões internacionais que marcaram o cinema nas últimas décadas do século XX, na primeira década do século XXI e ainda dividem posições na Organização Mundial do Comércio (OMC). No início dos anos 1980, o informe da Unesco "Um mundo e muitas vozes", também conhecido como Relatório MacBride (1980), chamou a atenção para a necessidade de democratizar as comunicações. O relatório apresentava dados sobre a concentração de mídia, o desequilíbrio nos fluxos comunicacionais Norte-Sul e o acesso desigual à informação e à comunicação no mundo. O texto defendia modificações no sistema de comunicação global visando à democratização dos meios, mas foi embargado pelos Estados Unidos e o Reino Unido com a justificativa de que tais modificações representariam censura à liberdade de imprensa (UNESCO, 1980).

Anos mais tarde, a discussão envolveu o comércio no âmbito internacional. De um lado, países liderados pela França e o Canadá defendiam barreiras comerciais à entrada de filmes em seus territórios e o direito a financiar a cinematografia nacional. Esses países alegavam que era preciso preservar a diversidade cultural contra a mercantilização e a homogeneização da cultura. Do outro lado, os Estados Unidos defendiam a submissão do cinema às mesmas leis que regem o comércio internacional. Essa posição representava, sobretudo, a liberalização do comércio cinematográfico e a limitação da atuação dos Estados enquanto fomentadores e defensores das cinematografias nacionais. Digno de nota é o fato de que os Estados Unidos estavam na liderança das discussões antiprotecionistas na indústria cinematográfica no âmbito da OMC. Um contrassenso, tendo em vista que um dos maiores motores da indústria audiovisual de Hollywood foi, indubitavelmente, a política protecionista que resguardou o mercado interno e apoiou financeiramente as exportações das produções norte-americanas para o mundo (SÁNCHEZ RUIZ, 2003).

A peleja levou a Unesco a promover uma ampla discussão que resultou na adoção, em 2005, da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (Convenção da Diversidade Cultural), com a aprovação de 148 países (UNESCO, 2006). Todavia, a Convenção da Diversidade Cultural não tem caráter mandatário ou valor legal no âmbito da OMC (SERFET, 2009). Cabe às nações fazerem referência aos preceitos da Convenção ao negociarem no âmbito internacional. Os Estados Unidos, o Japão e Israel não assinaram a Convenção e mantiveram uma posição liberal em relação ao comércio audiovisual. Portanto, a Convenção da Diversidade Cultural não é, por si só, uma garantia de democratização do cinema global.

Exemplo disso é o fato de que, em pleno 2013, o tema da exceção cultural ganhou novamente destaque e causou polêmica no cenário internacional durante as negociações entre a União Europeia (UE) e os Estados Unidos da América (EUA) do chamado "maior acordo de livre-comércio do mundo" (EURO NEWS, 2013). Durante as reuniões do G8, em junho de 2013, a França defendeu a posição de que o cinema deveria ser excluído do acordo comercial com o objetivo de proteger a diversidade cultural da Europa. A posição francesa refletia a petição "A exceção cultural não é negociável" assinada por sete mil cineastas europeus, incluindo diversos profissionais renomados, e entregue à Comissão Europeia em abril de 2013 (LA PETITION.BE, 2013). Pouco depois, até mesmo o diretor americano Steven Spielberg se posicionou favorável à questão ao declarar, durante o Festival de Cannes, que "a exceção cultural é a melhor forma de defender a diversidade na produção cinematográfica" (THE

NEW YORK TIMES, 2013a, tradução nossa). Todavia, o presidente da Comissão Europeia, José Manuel Barroso, criticou a posição francesa como reacionária e antiglobalização (The New York Times, 2013b). Apesar da polêmica gerada pelas afirmações do presidente, o cinema foi excluído do pacote das negociações comerciais UE-EUA, porém com a ressalva de que o assunto poderá voltar a ser discutido posteriormente.

Nas últimas décadas, a tecnologia, a globalização e outros fatores políticos, ideológicos e econômicos motivaram a reestruturação do segmento audiovisual mundial em oposição à avassaladora hegemonia de Hollywood. No cinema, surgiram diversos movimentos de contra-fluxo cinematográfico a exemplo do ressurgimento do cinema europeu, do crescimento da produção na América Latina e dos casos das cinematografias da Índia e da Nigéria, que inovaram o negócio cinematográfico. Os movimentos contra-hegemônicos do cinema global foram, em geral, iniciados por realizadores e intelectuais, que passaram a produzir sem a estrutura ideal, porém visando à criação de contra-fluxos midiáticos (THUSSU, 2007).

A partir dos anos 1980, o cinema também foi incluído na agenda política dos blocos de integração regional como a União Europeia (UE) e o Mercado Comum do Sul (Mercosul). As políticas desenvolvidas por essas organizações buscam, sobretudo, promover a criação de mercados regionais para ampliar o intercâmbio cultural e o fluxo transnacional de conteúdos e, conseqüentemente, reduzir a predominância do cinema norte-americano nos respectivos territórios. Nos documentos das políticas cinematográficas regionais, tanto da União Europeia quanto do Mercosul, tais políticas são justificadas enquanto estratégias para a criação de mecanismos capazes de limitar a hegemonia de Hollywood e, ao mesmo tempo, fomentar os fluxos cinematográficos intrarregionais (COMISSÃO EUROPEIA, 2008b; RECAM, 2009b; RECAM, DCI-ALA/2008/20-297).

Na América do Sul, o setor cinematográfico passou a ter um lugar de destaque nos discursos integracionistas do Mercosul com a criação, em 2003, da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (Recam). Trata-se de um órgão de consulta formado por representantes dos órgãos nacionais de cinema dos países membros e associados do Mercosul. A Recam foi criada para analisar e desenvolver "mecanismos de promoção e intercâmbio da produção e distribuição de bens, serviços e pessoal técnico e artístico com a indústria cinematográfica e audiovisual no âmbito do Mercosul" (Mercosul/GMC/RES. N° 49/03). No discurso da Recam, "é importante fortalecer o setor cinematográfico e audiovisual do Mercosul como um instrumento que favorece a difusão do processo de integração regional" (MERCOSUL/GMC/RES. N° 27/09). O órgão tem a

responsabilidade de adotar medidas para fortalecer a produção, promover a circulação dos conteúdos locais e apoiar a integração da indústria cinematográfica regional. Em 2009, a Recam selou uma cooperação inter-regional com a União Europeia para promoção do cinema regional através do Programa Mercosul Audiovisual. Por conseguinte, no Relatório da Economia Criativa, a Unctad (2010) relaciona o "renascimento" da indústria cinematográfica na região com esforços do Mercosul na promoção do espaço cinematográfico regional. O relatório afirma que uma "maior integração regional através do Mercosul, particularmente em torno das políticas culturais na região, está causando um impacto positivo sobre a indústria cinematográfica" (UNCTAD 2010, p. 151, tradução nossa).

Nesse contexto, se insere a pesquisa aqui apresentada. O cinema global contemporâneo, que provoca conformações entre interesses públicos e privados; culturais e econômicos; locais e globais; e que incorpora transformações tecnológicas é o principal objeto da pesquisa. O recorte, todavia, recai sobre as políticas cinematográficas regionais do Mercosul. A investigação buscou compreender como essas políticas podem contribuir para a criação de um espaço cinematográfico regional. Interessava-nos, sobretudo, investigar se a cooperação transnacional no Mercosul e a cooperação inter-regional Mercosul e União Europeia representam um movimento contra-hegemônico capaz de promover a diversificação da produção e da oferta de conteúdos, portanto a criação de novos fluxos cinematográficos. A pesquisa sobre a política cinematográfica do Mercosul parte de duas premissas, apresentadas a seguir.

Duas premissas da pesquisa

Tendo em vista o quadro geral do cinema global no qual se insere a política cinematográfica regional do Mercosul, duas premissas foram assumidas por esta tese.

Premissa 1: O cinema é uma atividade que se desenvolve em rede. Portanto, princípios de governança, que implicam a concertação de esforços de diferentes esferas de poder e dos atores interessados da indústria cinematográfica na gestão do setor, associam-se a políticas audiovisuais e cinematográficas.

O quadro de desigualdades de oportunidades no cinema global demanda ampliação da esfera de participação na elaboração de políticas para o setor – um processo de tomada de decisões envolvendo diferentes níveis de governos e múltiplos atores estruturados em torno de interesses comuns (RHODES, 2006; CASTELLS, 2010; PUPPIS, 2010; RABOY; PADOVANI, 2010; PADOVANI; PAVAN, 2011). O princípio da governança aplica-se ao setor cinematográfico tendo em vista que o cinema é uma atividade que se desenvolve em rede. Trata-se de um mercado de redes sociais que sofre influências das interações de atores, individuais e coletivos, desde a fase da produção até o consumo final (POTTS et al., 2008). Uma produção cinematográfica é um projeto conjunto que agrega relações profissionais (colaborações) entre atores com diferentes funções visando o desenvolvimento de um produto final - o filme (LOIOLA; LIMA, 2009). Os atores envolvidos em um determinado projeto de cinema podem agregar valor econômico e simbólico e elevar suas possibilidades de sucesso.

Nesse contexto, a análise da política cinematográfica do Mercosul apresentada nesta tese leva em consideração os atores do setor cinematográfico regional. Identificamos quatro tipos de atores interessados que influenciam e são influenciados (FREEMAN, 1984) pelas políticas audiovisuais regionais do Mercosul: instituições regionais; instituições nacionais; atores do mercado; e atores independentes e outros interessados. Falaremos mais adiante sobre esses atores.

Premissa 2: O cinema é intrinsecamente composto pelas dimensões cultural, econômica e tecnológica. Por conseguinte, essas dimensões são dimensões de qualquer política cinematográfica regional.

Nas páginas anteriores, expomos como as dimensões cultural, econômica e tecnológica do setor audiovisual geram um campo de disputas de poder na esfera internacional. Tais argumentos concordam com o pesquisador e realizador argentino Octavio Getino (2012), na declaração de que "o cinema tem características muito distintas das outras áreas artísticas. Toda mudança que se dá na tecnologia, na indústria, na economia e na ciência incide muito mais no cinema do que nas outras áreas" (informação verbal, tradução nossa)⁸. Nesse sentido, a governança multinível do cinema regional está relacionada à necessidade de fazer valer três princípios da Convenção da Diversidade Cultural. Primeiro, o **Princípio do acesso equitativo** defende que:

⁸ Octavio Getino em entrevista concedida à pesquisadora. Buenos Aires, 05 de junho de 2012.

O acesso equitativo a uma rica e diversificada gama de expressões culturais provenientes de todo o mundo e o acesso das culturas aos meios de expressão e de difusão constituem importantes elementos para a valorização da diversidade cultural e o incentivo ao entendimento mútuo (UNESCO, 2006, p. 4).

O predomínio da lógica do lucro no comércio audiovisual internacional limita o acesso equitativo e a diversificação da oferta de filmes nas salas de cinema, em particular, bem como aos meios de produção. Como ressaltou Celso Furtado (1984), a questão envolve a definição dos povos que poderão exercer o direito à criatividade audiovisual, a contar suas histórias e, desta forma, contribuir para o patrimônio cultural comum; e aqueles povos que terão este direito cerceado, tendo que se conformar com o consumo da produção mercantilizada de Hollywood. Portanto, partimos do princípio de que uma política cinematográfica pode contribuir para a democratização do cinema global, o que significa a aplicação do **Princípio da complementaridade dos aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento**, no qual:

Sendo a cultura um dos motores fundamentais do desenvolvimento, os aspectos culturais deste são tão importantes quanto os seus aspectos econômicos, e os indivíduos e povos têm o direito fundamental de dele participarem e se beneficiarem (UNESCO, 2006, p. 4).

Entendemos que uma política cinematográfica deve buscar conciliar interesses privados, relativos ao modelo de negócio da indústria cinematográfica, e o interesse público, sob o viés da diversidade cultural do cinema. Entretanto, como ressalta Des Freedman (2006), harmonizar a participação dos diferentes grupos de interesse é um dos maiores desafios para o processo de elaboração das políticas midiáticas na contemporaneidade. Tendo em vista essa demanda, a cooperação internacional pode representar novas possibilidades para a sustentabilidade do cinema local, conforme previsto no **Princípio da solidariedade e cooperação internacionais**:

A cooperação e a solidariedade internacionais devem permitir a todos os países, em particular os países em desenvolvimento, criarem e fortalecerem os meios necessários a sua expressão cultural – incluindo as indústrias culturais, sejam elas nascentes ou estabelecidas – nos planos local, nacional e internacional (UNESCO, 2006, p. 4).

Tais arranjos podem se dar entre nações, em projetos de cooperação transnacional ou regional; bem como entre regiões, via iniciativas de cooperação inter-regional. A chamada dimensão cultural da integração regional aparece em documentos, programas e discursos das organizações regionais como um elemento chave para fomentar ideologias, identidades coletivas e o sentimento de pertencimento a um dado território (CANCLINI MONETA, 1999; COMISSÃO EUROPEIA, 2007a; MERCOSUL, 1996, 2009). Nesta tese, buscamos analisar como a concertação de esforços públicos e privados podem contribuir para gerar novas perspectivas para o cinema regional levando em consideração as diferentes dimensões do cinema.

Objetivos e hipótese

Esta investigação teve como objetivo geral compreender como as políticas cinematográficas do Mercosul, e a cooperação inter-regional com a União Europeia, através do Programa Mercosul Audiovisual, provocam a conformação de um espaço cinematográfico regional e, por conseguinte, contribuem para a diversidade cultural.

Como objetivos específicos, buscou-se:

1. Examinar o contexto no qual as políticas cinematográficas do Mercosul são elaboradas e executadas;
2. Estabelecer os elementos que caracterizam a conformação de um espaço cinematográfico regional e a integração do setor cinematográfico;
3. Traçar o histórico das iniciativas de governança para a implementação de políticas destinadas à integração do espaço cinematográfico regional, em particular, nos âmbitos europeu e ibero-americano;
4. Analisar processos e objetivos da cooperação entre a União Europeia e o Mercosul no setor cinematográfico, de modo a verificar como essa iniciativa reflete a política cinematográfica europeia e quais são os benefícios da cooperação para ambas as regiões

5. Analisar o atual nível de integração da rede cinematográfica do Mercosul com base na identificação da estrutura das redes, dos atores centrais e dos fluxos cinematográficos.

A abordagem do objeto de pesquisa desta tese avaliou a seguinte hipótese:

Hipótese

As políticas cinematográficas desenvolvidas pelo Mercosul e pela União Europeia na América do Sul não contribuem para a integração do cinema regional e a criação de um espaço cinematográfico regional porque não estão articuladas com atores interessados da indústria cinematográfica local.

Delimitação da pesquisa

O recorte desta pesquisa concentra-se nas políticas cinematográficas promovidas pelo Mercado Comum do Sul (Mercosul), com destaque para a cooperação inter-regional com a União Europeia (UE). A escolha dos organismos analisados justifica-se pelo destaque que têm no cenário internacional. Algumas semelhanças entre os dois blocos podem ser apontadas, resguardadas diferenças no que tange ao estágio de desenvolvimento da integração regional, ao histórico de cada organização e ao número de países envolvidos. Tanto a UE quanto o Mercosul são blocos formados por países com situações políticas, sociais e econômicas diferenciadas que almejam a integração como estratégia de posicionamento na conjuntura internacional. Todavia, os países membros de cada bloco falam mais de um idioma e possuem histórias e culturas diferentes e, algumas vezes, conflitantes. Ademais, nas duas regiões, o sentimento nacionalista da população é mais forte do que o reconhecimento de uma identidade regional coletiva (COLLINS, 1994; SARIKAKIS, 2007).

Os dois blocos regionais desenvolvem políticas culturais como um recurso para promover o intercâmbio e o reconhecimento identitário entre os povos. Embora a União Europeia tenha sido estabelecida na década de 1950, a atuação na área da cultura só passou a

ser uma competência do órgão em 1997. Os Estados-Membros, estimulados pelo desejo de criação de uma cidadania europeia, entenderam que a implantação de uma política cultural seria fundamental para a integração regional (COLLINS, 1994). De forma similar, o Mercosul foi criado em 1991 com o objetivo de estabelecer uma zona de livre comércio na América Latina. O Tratado de Assunção, que criou o bloco, nem sequer cita a palavra cultura (MERCOSUL, 1991). A temática cultural passou a constar na agenda do Mercosul em 1992, com a criação da Reunião Especializada sobre Cultura (REC), primeira instância para tratar de assuntos de cooperação e integração cultural entre os países do bloco (MERCOSUL/GMC/RES. N° 34/92). Todavia, vale ressaltar que a introdução da cultura no discurso integracionista do Mercosul não representou, efetivamente, a execução de políticas culturais regionais e um compromisso efetivo com o desenvolvimento do setor (VAZ, 2006; BORJA, 2011).

Entre as políticas culturais efetivadas e planejadas pelo dois entes regionais, as destinadas ao setor audiovisual foram escolhidas como escopo desta pesquisa tendo em vista o protagonismo do audiovisual simultaneamente nas dimensões cultural, econômica e tecnológica. O setor figura nos acordos de cooperação inter-regional entre a União Europeia e o Mercosul desde 1995, mas só em 2009 os dois blocos assinaram um acordo denominado Programa Mercosul Audiovisual (PMA). O programa conta com um orçamento total de € 1,86 milhões, com aporte de € 1,5 milhões da UE e de € 360 mil do Mercosul para o período de 2009 a 2013. As ações previstas deveriam privilegiar cinco eixos centrais: Harmonização da legislação; Fortalecimento do Observatório Mercosul Audiovisual; Circulação interna de conteúdos próprios; Conservação do patrimônio regional; e Capacitação técnica, artística e profissional. Além da cooperação financeira, o acordo prevê que a UE deveria fornecer assistência técnica para a implantação da política audiovisual do Mercosul. No acordo de cooperação, a experiência europeia no desenvolvimento de políticas de integração audiovisual regional aparece como um modelo a ser seguido na América do Sul (RECAM, DCI-ALA/2008/20-297).

A definição do setor audiovisual adotada neste trabalho é baseada na classificação das indústrias criativas elaborada pela Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (Unctad). Nesta classificação, o audiovisual é uma indústria criativa, ligada ao setor midiático, que abrange o cinema (filmes e vídeos), a televisão e o rádio, bem como outras formas de difusão do conteúdo audiovisual, tendo em vista os novos meios digitais (UNCTAD, 2010). Entre as áreas que compõem o audiovisual, este estudo foca

prioritariamente no cinema levando em conta o fato de que as políticas audiovisuais do Mercosul focam na área cinematográfica. As ações desenvolvidas pela Recam nos quase dez anos de atuação do órgão não incluem a televisão e o rádio. Ademais, o Programa Mercosul Audiovisual tem eixos de ação direcionados apenas ao cinema. A escolha do órgão pelo cinema pode ter sido motivada pelo fato de que as áreas de televisão e rádio são assuntos de interesse soberano dos Estados nacionais abarcando questões de regulamentação e concessão pública. Trata-se de uma seara complexa que envolve redes políticas e econômicas de disputas de poder para além da capacidade de atuação de um órgão da envergadura da Recam. Portanto, ao longo dessa tese, o foco estará na política cinematográfica regional.

Ademais, é importante notar que os mercados cinematográficos das duas regiões, tanto a Europa quanto a América do Sul, são controlados pela indústria de Hollywood (UNCTAD, 2010). A dominância norte-americana "inibe a expansão da indústria cinematográfica nos países em desenvolvimento e limita a atuação destes no mercado global" (UNCTAD, 2010, p. 151). Os documentos da cooperação inter-regional UE-Mercosul no cinema afirmam que ações de cooperação entre a Europa e a América do Sul podem representar a expansão dos mercados destas regiões, com a criação de novos fluxos cinematográficos (RECAM, DCI-ALA/2008/20-297). Neste trabalho, buscamos compreender os elementos da cooperação dos dois entes no setor cinematográfico e identificar como cada região pode se beneficiar dessa parceria.

O planejamento inicial desta tese esteve orientado pelo cronograma do Programa Mercosul Audiovisual. Segundo o acordo de financiamento do PMA, assinado em 2009 (RECAM, DCI-ALA/2008/20-297), as ações previstas deveriam ocorrer no período de junho de 2009 a junho de 2012. Portanto, planejamos realizar uma avaliação processual dos resultados da implementação do PMA (WORTHEN; SANDERS; FITZPATRICK, 1997). Todavia, houve um longo atraso na execução do programa e apenas no segundo semestre de 2012 as primeiras ações do PMA foram realizadas. Tal atraso impossibilitou qualquer análise dos resultados do programa no âmbito desta tese.

Os atrasos na execução do PMA são compreensíveis se levarmos em consideração a inovação da cooperação audiovisual inter-regional UE-Mercosul. A proposta de um acordo de cooperação cinematográfica entre a União Europeia e o Mercosul surgiu em 1995 e foi consolidada apenas em 2009, com a assinatura do PMA. O período de mais de 14 anos de negociação para estabelecer o acordo demonstra que a burocracia interna dos dois órgãos regionais não estava preparada para este tipo de cooperação. O processo também salienta as

diferenças entre os dois modelos de integração regional. De um lado, o modelo da União Europeia é baseado na governança entre instituições supranacionais e intergovernamentais (APÊNDICE C). Do outro, o modelo intergovernamental do Mercosul privilegia a manutenção das soberanias nacionais (APÊNDICE E). Por fim, as idas e vindas do projeto de cooperação ressaltou as dificuldades dos órgãos em lidar com especificidades da política cinematográfica. A assinatura do PMA, em 2009, fez emergir novas dificuldades. Afinal, trata-se de um programa executado pela Recam, órgão formado por representantes de quatro países (CANEDO; CRUSAFON, no prelo). Esta conjuntura intergovernamental somada à lacuna de autonomia e estrutura financeira e administrativa da Recam provocou o referido atraso.

Nesse contexto, entendemos que, para além dos resultados do PMA, o estudo do processo de elaboração desta cooperação inter-regional e intergovernamental é, em si, relevante. O estudo do processo de elaboração do Programa Audiovisual Mercosul pode fornecer informações valiosas sobre como as partes interessadas estão implementando políticas cinematográficas regionais. Além disso, é uma oportunidade de verificar se a cooperação entre o Mercosul e a União Europeia representou a adoção do modelo europeu de política para a integração do espaço cinematográfico regional. Portanto, se o padrão de política da União Europeia está sendo exportado, fazendo cumprir o poder normativo da UE. Compreendemos que a investigação sobre tal poderia gerar subsídios para reflexões sobre a cooperação cultural internacional, de modo a contribuir para a elaboração de futuras políticas públicas de integração cinematográfica regional, bem como para a ampliação do campo de estudos acadêmicos em cultura.

Economia Política da Comunicação e da Cultura e Análise de Redes Sociais

Tendo por princípio a Economia Política da Comunicação e da Cultura construímos o método de pesquisa buscando agregar teoria, contextualização interdisciplinar e análise empírica para compreender a totalidade social do objeto em análise (MOSCO, 1996; BOLAÑO et al., 2010). Tal abordagem resalta a importância da análise das relações econômicas e das formas como são estruturados tanto os processos quanto os resultados da

produção cultural. Envolve um estudo das relações de poder, da estratificação social e das condições de produção, distribuição e intercâmbio da indústria cultural (GARNHAM, 1979; MURDOCK E GOLDING, 1981). Vicent Mosco (1996) apresenta quatro características centrais que identificam essa abordagem. Em primeiro lugar, está a preocupação com as transformações históricas que modificam constantemente as estruturas sociais. A segunda característica diz respeito à necessidade de considerar a totalidade social nas análises. Trata-se do incentivo a uma visão interdisciplinar. A Economia Política da Comunicação e da Cultura também pode ser caracterizada pela filosofia moral intrínseca à pesquisa acadêmica. Neste ponto, Mosco (1996) defende uma dimensão moral da análise, que deve promover a defesa de valores sociais como a democracia, a igualdade de direitos e a esfera pública em oposição aos interesses privados. Por fim, o quarto fator diz respeito ao pragmatismo que prega a aproximação da análise acadêmica com a realidade do setor em estudo. Mosco cita trabalhos de Marx, Kant, Hegel, Gramsci, Lukács, Marcuse e Habermas para defender que os conceitos teóricos tenham verificação empírica. A Economia Política da Comunicação e da Cultura vem sendo utilizada como abordagem em diversos estudos contemporâneos sobre o setor cinematográfico e a relação com as políticas públicas (BUQUET, 2008; BOLAÑO, 2009; DE VINCK, 2011). Nesta tese, tal abordagem inspirou o modo como a pesquisa foi construída.

Ademais, acreditamos que tais princípios da Economia Política da Comunicação e da Cultura encontram na Análise de Redes Sociais (ARS) formas coerentes de operacionalização. Trata-se de uma abordagem metodológica que permite mapear a dinâmica das relações entre os atores em um determinado período de tempo (WASSERMAN; FAUST, 2007). A abordagem foca nas relações entre indivíduos, instituições e organizações. Os papéis e as posições de prestígio dos atores sociais são definidos a partir do método correlacional (LOIOLA et al., 2013). O objetivo é identificar como estas relações estruturam diferentes situações sociais e influenciam os fluxos de materiais, ideias, informações e poder (BORGATTI; FOSTER, 2003). Existe abundante literatura acadêmica disponível para explicar a ARS, a exemplo dos trabalhos de Stanley Wasserman e Katherine Faust (2007); Stephen Borgatti e Pacey Foster (2003); Robert Hanneman e Mark Riddle (2005); e Borgatti e Daniel Halgin (2011). No Brasil, destacamos o recente trabalho de Elisabeth Loiola et al (2013).

A Análise de Redes Sociais relaciona-se a postulações de Karl Polanyi (1980) de que os fatos econômicos estão subordinados aos fatos sociais. O autor defende que a economia de mercado depende de motivações e instituições não-econômicas. Por exemplo, motivadas por

relações sociais (POLANYI, 1980). Do mesmo modo, Max Weber (1994) ressalta que qualquer ação social é relacional, portanto motivada pelo comportamento do outro. À luz das concepções desses autores, entendemos que, para além das políticas públicas e dos indicadores econômicos do mercado cinematográfico do Mercosul, seria necessário investigar como os atores do mercado regional se relacionam. Nesse sentido, a abordagem **Análise de Redes Sociais** foi utilizada por esta pesquisa para mensurar a integração dos mercados de produção, distribuição e exibição do Mercosul; analisar a estrutura das redes; e identificar atores centrais e fluxos cinematográficos intrarregionais e extrarregionais.

Tendo por base a definição de Wasserman e Faust (2007), chamamos de redes sociais ao conjunto de agentes e de relações profissionais na indústria cinematográfica dos quatro países membros do Mercosul. Mapeamos as interações entre os atores dos setores de produção e de distribuição cinematográfica para entender como esses atores tecem redes. Para viabilizar a análise, construímos um banco de dados original que agrega informações sobre 961 filmes longas-metragens de ficção produzidos pelos países do Mercosul e lançados comercialmente em salas de exibição. A Análise de Redes Sociais foi efetuada através do programa de análise gráfica Gephi (BASTIAN et al, 2009) e medição da integração do cinema regional e a visualização das estruturas das redes.

Os primeiros estudos de sociometria apareceram por volta de 1930 (LOIOLA et al., 2013). Em artigo publicado em 2009, Loiola e Lima traçam a perspectiva histórica da Análise de Redes Sociais (ARS). As autoras atribuem o pioneirismo ao funcionalismo estrutural do antropólogo britânico Radcliffe-Brown, que teria sido um dos primeiros a aplicar os conceitos de "estrutura social", "rede social", "densidade" e "textura" ao estudo das relações entre grupos sociais. Contudo, as autoras reafirmam que estudos parecidos foram desenvolvidos concomitantemente em diferentes disciplinas acadêmicas (LOIOLA; LIMA, 2009).

A abordagem da ARS já foi aplicada a vários campos, em particular para a análise da indústria cinematográfica. Anteriormente, Kirschbaum (2006) investigou a produção cinematográfica brasileira usando ARS, mas não tinha considerado Argentina, Paraguai e Uruguai. Acima de tudo, não considerou as ligações entre o Brasil e os outros países. Da mesma forma, Loiola e Lima (2009) analisaram a rede de produção cinematográfica no Estado da Bahia (Brasil) entre 1994 e 2006. Outros estudos concentraram-se em Hollywood (WENG et al., 2009; MILLER, 2011); nos mercados europeus e na Alemanha (EHRMANN et al., 2007); nos Países Baixos (EBBERS, 2009); ou na Índia (LORENZEN; TAUBE, 2008).

Esta tese contribui para ampliar a literatura na área, tendo em vista o enfoque e o objeto de estudo. Segundo os resultados da pesquisa bibliográfica nas fontes de dados digitais Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações⁹ (BDTD), Scielo¹⁰ e Web of Knowledge¹¹, nos dias 08 de maio de 2009, 20 de janeiro de 2010 e 17 de outubro de 2012, trata-se do primeiro trabalho que aplica a Análise de Redes Sociais para a indústria cinematográfica do Mercosul. Também destaca-se tendo em vista a amplitude do objeto e o número de atores analisados. De fato, a nossa base de dados inclui 961 filmes longas-metragens de ficção produzidos nos quatro países do Mercosul entre 2004 e 2012. A pesquisa identificou 1.044 produtoras e 445 distribuidoras envolvidas na produção e distribuição dos filmes do Mercosul. Em comparação, a maioria dos outros estudos se concentraram em um número restrito de filmes e/ou atores, por exemplo, a análise de uma rede de 31 filmes (EBBERS, 2009) ou dos filmes mais assistidos e mais premiadas de Hollywood durante cinco anos (MILLER, 2011).

Alguns outros estudos tentam determinar os fatores de sucesso dos filmes, e, mais precisamente, se a existência de redes influencia os resultados de lançamentos. Assim Kirschbaum (2006) aponta como a participação de atores famosos pode influenciar o sucesso dos filmes. Ehrmann, Dormann e Meiseberg (2007), bem como Miller (2011) analisam como a rede de produção aumenta a probabilidade de sucesso. Em contraste, a nossa análise se concentra em companhias produtoras e em fluxos cinematográficos para mensurar a integração do cinema regional.

Procedimentos metodológicos

A coleta de dados foi realizada com o acionamento dos seguintes procedimentos técnicos: levantamento bibliográfico, pesquisa documental, pesquisa de indicadores sobre o cinema do Mercosul e entrevistas com atores interessados. Além da Análise de Redes Sociais,

⁹ <http://bdt.d.ibict.br/>

¹⁰ <http://www.scielo.org>

¹¹ <http://www.webofknowledge.com>

já explicitada, fizemos uso de outros procedimentos quantitativos e qualitativos, conforme se segue:

Revisão de literatura - Buscamos construir um referencial de fontes secundárias baseado em trabalhos acadêmicos sobre política cultural, cinema, integração cinematográfica regional e política audiovisual. Para revisar a literatura acadêmica sobre o tema, realizamos pesquisa bibliográfica nas fontes de dados digitais Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações¹² (BDTD), Scielo¹³ e Web of Knowledge¹⁴. Selecionamos dez palavras-chaves para orientar a pesquisa, a saber: Mercosul, União Europeia, regional, integração, cultura, cinema, filme, audiovisual, política audiovisual, política cinematográfica. Essas palavras-chave foram escritas em português, inglês e espanhol no sistema de busca das referidas fontes de dados isoladamente ou em conjunto. Essa pesquisa foi realizada pela primeira vez no dia 08 de maio de 2009, e atualizada posteriormente nos dias 20 de janeiro de 2010 e 17 de outubro de 2012. Também aplicamos a técnica de levantamento bibliográfico conhecida como bola de neve na qual buscamos referências sobre os temas em estudo a partir das referências bibliográficas de teses, dissertações e artigos acadêmicos na área. Outras referências foram adicionadas ao trabalho a partir da indicação direta das orientadoras, dos professores membros da banca de qualificação e de outros interlocutores acadêmicos.

Sem ter a pretensão de ressaltar todos os trabalhos que influenciaram o desenvolvimento desta tese, gostaríamos de destacar aqueles que estão diretamente relacionados às políticas cinematográficas regionais. Nesse sentido, começamos pela dissertação de mestrado *A retórica do silêncio: cultura no Mercosul* (2011), de Janira Tripodi Borja, sobre a política cultural do Mercosul. Também foram fundamentais a esta pesquisa os trabalhos sobre a integração cinematográfica regional na América do Sul desenvolvidos por Denise Mota da Silva (2007), Carmina Crusafon (2009) e Marina Moguillansky (2011). O livro *Vizinhos Distantes: circulação cinematográfica no Mercosul (1991-2003)*, da brasileira Denise Mota da Silva (2007), foca na questão da circulação de conteúdos entre os quatro países do Mercosul e nas expectativas dos atores a respeito da política do Mercosul, então por ser criada. A espanhola Carmina Crusafon publicou o artigo *La política audiovisual del Mercosur y la influencia del modelo europeo* (2009), no qual analisa, em linhas gerais, a cooperação UE-Mercosul e as discussões em voga no período de formulação do Programa

¹² <http://bdttd.ibict.br/>

¹³ <http://www.scielo.org>

¹⁴ <http://www.webofknowledge.com>

Mercosul Audiovisual. Por fim, a tese de doutorado *Pantallas del Sur. La integración Cinematográfica en el Mercosur* (2011), de Marina Moguillansky analisa o processo de integração regional a partir da percepção dos atores e dos filmes realizados em coprodução.

No âmbito ibero-americano, enfatizamos a pesquisa doutoral *Cooperación e integración audiovisual en Iberoamérica*, de Raúl de Móra Jiménez (2009a). Por fim, no que concerne à política audiovisual europeia, destacamos os trabalhos desenvolvidos por pesquisadores do centro de pesquisa *Studies in Media, Information and Telecommunication* (SMIT), da Universidade Livre de Bruxelas (VUB), sob a coordenação da professora Caroline Pauwels. Entre os diversos trabalhos que serviram de base para a incursão nessa seara de pesquisa, ressaltamos as teses: *Revolutionary Road? Looking back at the position of the European film sector and the results of European-level film support in view of their digital future. A critical assessment* (2011), de Sophie De Vinck; e *Under Pressure? An analysis of the impact of European State aid policy on public service broadcasting. Marginalisation or revival as public service media?* (2010), de Karen Donders.

A pesquisa bibliográfica realizada nestas fontes de dados serviu para demonstrar o perfil inovador da pesquisa de doutoramento aqui apresentada em comparação com alguns atributos da literatura disponível sobre o tema. Em primeiro lugar, esta tese abrange a política audiovisual do Mercosul desde os primórdios da criação do bloco regional, passando pela negociação da cooperação UE-Mercosul e abordando também os primeiros dez anos de funcionamento da Recam. Ademais, a pesquisa combina uma análise do setor cinematográfico e das redes de produção e distribuição cinematográficas regionais com a investigação sobre as políticas públicas de integração regional. Portanto, acreditamos que este trabalho representa uma contribuição original ao estado da arte da pesquisa sobre políticas regionais e integração cinematográfica na América Latina.

Análise de documentos - Priorizamos a análise de documentos relativos à política audiovisual regional com o objetivo de pesquisar como tais documentos “de alguma forma refletem os interesses ou ações dos autores ou representam os fatos das políticas às quais fazem referências” (KARPPINEN; MOE, 2012, p. 185, tradução nossa). A análise incluiu declarações, atas, planos de trabalho, leis e outros documentos oficiais do Mercosul, da União Europeia, da integração regional ibero-americana e dos países do Mercosul. A análise de documentos contribuiu na identificação dos interesses políticos, dos atores, das forças e dos determinantes do processo de desenvolvimento da política.

Identificação dos atores interessados do cinema do Mercosul - Nesta etapa, construímos um banco de dados com os atores interessados do setor cinematográfico do Mercosul classificados em quatro grupos:

1. *Instituições regionais* - representantes das instituições de integração regional do Mercosul e da União Europeia. No Mercosul, incluiu o Comitê de Cooperação Técnica e a Recam. Na União Europeia, incluiu os setores responsáveis pela cooperação técnica e financeira com a Recam para a implantação do Programa Mercosul Audiovisual.

2. *Instituições Nacionais* – representantes dos órgãos nacionais de cinema na Recam: na Argentina, o *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (Incaa); no Brasil, a Secretaria do Audiovisual (SAV) e a Agência Nacional do Cinema (Ancine); no Paraguai, a *Dirección del Audiovisual* da Secretaria Nacional de Cultura; e no Uruguai, o *Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay* (Icau).

3. *Atores do Mercado* - produtoras e distribuidoras de cinema no Mercosul, sejam grandes companhias ou realizadores independentes. Para mapear estes atores, o primeiro passo foi realizar o censo dos filmes longas-metragens de ficção lançados por Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai entre 2004 e 2012. Usamos como fonte principal de informações para a coleta de dados as publicações oficiais lançadas pelos órgãos de cinema nos quatro países. Foram excluídos da seleção curtas e médias metragens, animações e documentários. Na segunda etapa, coletamos créditos dos filmes das empresas produtoras e distribuidoras a partir de publicações oficiais dos órgãos de cinema dos países, das páginas oficiais dos filmes na internet e de dados do *Internet Movie Database* (IMDB).

4. *Independentes e outros atores interessados* - incluiu acadêmicos, pesquisadores, militantes, e profissionais de outras áreas com atuação no setor cinematográfico do Mercosul. No projeto original desta tese, estava prevista a inclusão de beneficiários das ações do Programa Mercosul Audiovisual (PMA). Todavia, na prática, a inclusão desse grupo foi impossibilitada tendo em vista o atraso na execução do programa. A proposta de acompanhar a execução e analisar os resultados do PMA foi prorrogada para um momento posterior à realização desta tese.

Pesquisa de campo e entrevistas com os atores centrais - O trabalho de campo objetivou a conclusão da pesquisa de documentos que não estavam disponíveis na internet e a realização de entrevistas com os atores interessados classificados nos quatro grupos listados anteriormente e, adicionalmente, identificados através da Análise de Redes Sociais. As

entrevistas presenciais (Quadro 1) aconteceram em Bruxelas, na Bélgica, em 2011; e em Buenos Aires, na Argentina, e Montevideú, no Uruguai, entre os dias 04 e 19 de junho de 2012. As entrevistas com atores interessados do Brasil aconteceram via Skype. Uma viagem à Assunção, no Paraguai, estava prevista para o dia 20 de junho. Todavia, naquele período, o país estava envolvido em crise política que resultou no impeachment do presidente do Paraguai, Fernando Lugo, no dia 22 de junho. Por conta desses acontecimentos, fomos aconselhados que seria prudente cancelar a viagem por questões de segurança. Posteriormente, tentamos reprogramar as entrevistas via Skype ou através de mensagens eletrônicas. Infelizmente, o contexto político parece ter afetado essa parte do trabalho. Com o Paraguai fora do Mercosul, enfrentamos dificuldades para manter contato com realizadores desse país, mesmo através de mensagens eletrônicas enviadas por e-mail ou pelas redes sociais. No total, foram realizadas 20 entrevistas presenciais, além de outros contatos realizados por correio eletrônico. As entrevistas foram semiestruturadas e realizadas a partir de uma lista de questões organizadas nos seguintes tópicos: Indústria cinematográfica nacional; Indústria cinematográfica do Mercosul; Indústria cinematográfica dos países vizinhos; Cooperação cinematográfica entre os quatro países do Mercosul; Política cinematográfica regional; Programa Mercosul Audiovisual; Cooperação com a União Europeia; Conclusões (FOFA). Os tópicos foram priorizados e reorganizados de acordo com cada grupo de atores. Todas as entrevistas foram gravadas (APÊNDICE A).

Grupo	Entrevistado	País	Empresa/Instituição	Informações gerais			
				Modo	Local	Data	Duração
1	Manuel Fernández Quillez	UE	Delegação UE no Uruguai - Assessor de Cooperação responsável pelo PMA	ao vivo	Montevideu - UY	12/06/2012	00:53:17
1	Jose Bellot	UE	União Europeia - responsável pelos primeiros contatos para o PMA	ao vivo	Bruxelas - BE	01/12/2010	00:15:00
1	Osvaldo Angel Scassera	AR	Coordenação do Comitê de Cooperação Técnica do Mercosul (CCT)	ao vivo	Buenos Aires - AR	08/06/2012	00:48:41
1	Nancy Caggiano	AR	Coordenadora da Secretaria Técnica da RECAM	ao vivo	Buenos Aires - AR	07/06/2012	00:42:43
1/4	Octavio Getino	AR	Pesquisador, cineasta, fundador e ex-diretor do Observatório Mercosul Audiovisual	ao vivo	Buenos Aires - AR	05/06/2012	01:47:26
1	Pablo Mayt	UY	Comunicação - RECAM	ao vivo	Montevideu - UY	11/06/2012	00:58:46
1/2	Guillermo Saura	AR	Diretor PMA / INCAA	ao vivo	Buenos Aires - AR	07/06/2012	01:15:00
1/2	Eva Piwowarski	AR	Primeira Secretária Técnica da RECAM. Atualmente no INCAA	via Skype	Buenos Aires - AR	16/01/2013	02:20:03
2	Adriana González	UY	ICAU	ao vivo	Montevideu - UY	14/06/2012	01:03:19
2	Thiago Cremasco	BR	SAV/MINC	via Skype	Brasília - BR	06/02/2013	00:41:07
3	Enrique Fernandez	UY	Coroteirista e codiretor de O banho do Papa.	ao vivo	Montevideu - UY	12/06/2012	00:32:28
3	Pepi Gonçalves	UY	Diretora e produtora - Motor Filmes	ao vivo	Montevideu - UY	13/06/2012	01:25:07
3	Fernando Epstein	UY	Produtor Control Z Filmes / Mutante Filmes	ao vivo	Montevideu - UY	13/06/2012	01:33:17
3	Alejandro Grobert	UY	Produtor B Iarden Producciones	ao vivo	Montevideu - UY	18/06/2012	01:26:03
3	Gabriel Diaz	UY	Realizador/roteirista	ao vivo	Montevideu - UY	14/06/2012	00:28:26
3	Guillermo Mendez	UY	Produtor - Oriental Filmes	ao vivo	Montevideu - UY	15/06/2012	00:20:45
3	Pablo Fernandez	UY	Produtor - Sueko Films	ao vivo	Montevideu - UY	14/06/2012	00:49:34
1/3/4	Steve Solot	BR	Pres. Filme Rio - Rio Film Commission / Pres. do Latin American Training Center (LATC)	via e-mail	Rio de Janeiro - BR	22/01/2013	
3	Gonzalo Bubbis	AR	Alta Definicion Argentina / Morocha Filmes	ao vivo	Buenos Aires - AR	08/06/2012	01:02:50
4	Denise Mota	BR	Jornalista e pesquisadora.	ao vivo	Montevideu - UY	13/06/2012	01:07:02

Quadro 1: Entrevistas realizadas na pesquisa de campo

Grupos - 1. Instituições Regionais; 2. Instituições Nacionais; 3. Atores do Mercado; 4. Independentes e outros atores interessados

Análise histórico-descritiva da política audiovisual do Mercosul - Para proceder a análise proposta nesta investigação, definimos marcos históricos para a análise do contexto das mudanças sociais e econômicas do projeto integracionista na Europa e na América Latina; da inclusão da cultura na agenda dos blocos regionais; e das políticas para a integração de espaços cinematográficos regionais. A título de exemplo, definimos seis marcos históricos para a análise do projeto integracionista do Cone Sul. Os marcos são: 1) 1945-1991 – contexto internacional e criação da União Europeia; 2) 1991- criação do Mercosul; 3) 1992 – introdução do tema cultura na agenda do Mercosul; 4) 2003 – criação da Recam; 5) 2009– 2012 assinatura e execução do programa Mercosul Audiovisual, em cooperação com a União Europeia.

A análise da política cinematográfica do Mercosul teve por base o período de 2004 a 2012, tempo de atuação da Recam. Os dados do mercado de produção cinematográfica na região também foram analisados no período de 2004 a 2012, coincidindo com o período de execução da política cinematográfica do Mercosul. Todavia, o mesmo não foi possível fazer no que concerne à análise da distribuição, tendo em vista que as negociações para distribuição e exibição de filmes lançados a partir de 2011 continuam em progresso. A análise da rede de distribuição ficou restrita ao período de 2004 a 2010.

John W. Creswell (2007) apresenta a estratégia da teoria baseada na realidade. Segundo o autor, uma das atribuições da pesquisa acadêmica é buscar compreender os processos e os conceitos que emergem das ações cotidianas dos atores interessados. De acordo com essa estratégia, é possível deduzir conceitos a partir de processos, de ações ou das interações entre os atores (CRESWELL, 2007). A análise histórico-descritiva das políticas cinematográficas regionais bem como a revisão da literatura acadêmica sobre o tema possibilitou a apresentação de uma definição do termo espaço cinematográfico regional.

Na conclusão da tese, apresentamos a síntese dos fatores condicionantes que potencializam ou restringem a integração regional do setor cinematográfico no Mercosul. Os resultados destacados são baseados em uma análise FOFA do cinema regional. A sigla FOFA é uma adaptação para o português da ferramenta de análise estratégica originalmente conhecida como SWOT¹⁵ (KOTLER, 1998). Trata-se de uma estratégia simples e comumente usada para análise de cenários e contextos organizacionais. A sigla FOFA advém das iniciais

¹⁵ Este instrumento da análise foi originalmente chamado em inglês de SWOT, a partir das siglas das palavras *strengths, weaknesses, opportunities e threats*.

dos fatores forças, oportunidades, fraquezas e ameaças, que devem ser identificados de modo a fornecer uma visão geral dos condicionantes que podem ajudar ou atrapalhar o alcance de um determinado objetivo. As forças e fraquezas são provenientes do ambiente interno do setor estudado, enquanto que as oportunidades e ameaças são fatores exteriores que incidem no cenário em estudo. A análise FOFA do setor cinematográfico do Mercosul foi elaborada a partir das análises do mercado e das políticas do Mercosul, apresentadas nos capítulos desta tese, bem como nas opiniões dos atores entrevistados durante a pesquisa de campo.

Relevância da tese

Em termos acadêmicos, já mencionamos anteriormente o perfil inovador desta tese, em comparação com a literatura disponível sobre o tema, no que concerne ao uso da Análise de Redes Sociais para medir a integração cinematográfica do Mercosul e da abordagem multimétodos das redes formais e informais na análise das políticas cinematográficas regionais. Nesse espaço, gostaríamos de salientar a relevância da cooperação internacional que viabilizou a realização da tese. A pesquisa apresentada nas próximas páginas foi realizada no período de 2009 a 2013 em cotutela entre o Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e o Programa de doutoramento em Mídia e Estudos da Comunicação (*Doctor in Media and Communication Studies*), da Faculdade de Artes e Filosofia (*Faculty of Arts and Philosophy*) da Universidade Livre de Bruxelas (*Vrije Universiteit Brussel-VUB*). A pesquisa foi financiada por bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), durante quatro anos, e da VUB, nos últimos seis meses. Nesse sentido, esta tese representa, ela mesma, um exemplo de governança e cooperação internacional visando ao desenvolvimento da pesquisa acadêmica e à ampliação do intercâmbio educativo. A experiência internacional em Bruxelas, sede da União Europeia, somadas à pesquisa de campo na Argentina e no Uruguai, permitiu a aproximação com pesquisas, profissionais especialistas e atores interessados na temática da integração regional nos dois lados da cooperação cinematográfica inter-regional: da União Europeia e do Mercosul.

Estrutura da tese

Esta tese está estruturada em quatro capítulos, aos quais se somam esta introdução e a conclusão, além das referências, apêndices e anexos. Cada capítulo começa com o nome de um filme realizado no Mercosul, no período em estudo. O primeiro capítulo, intitulado *O cinema na agenda integracionista: cultura global, política regional?*, apresenta o estado da arte da bibliografia que toma o cinema enquanto objeto de políticas regionais. Trata-se de um percurso teórico e histórico-descritivo que objetiva a contextualização do cenário político global no qual a cooperação regional e inter-regional no âmbito cinematográfico é estabelecida. Adicionalmente, discute o papel da cultura nos processos de integração regional, bem como a importância da política cinematográfica regional como uma alternativa à hegemonia de Hollywood. O capítulo ressalta o quadro de desigualdades do cinema global em face às dimensões cultural, econômica e tecnológica do cinema no mundo e, especificamente, no Mercosul.

O segundo capítulo, *Experiências da política cinematográfica regional na Europa e na América Latina*, contextualiza os projetos de integração regional que existiam antes da Recam. Essa sessão é dedicada aos marcos históricos das iniciativas de redes formais e informais destinadas à integração e a cooperação no espaço cinematográfico regional. Primeiro, apresenta a política europeia, considerada como um modelo de integração do cinema regional para o Mercosul. Em seguida, reflete sobre os antecedentes da cooperação e da integração cinematográfica nos âmbitos ibero-americano e latino-americano, dos quais os países do Mercosul também fazem parte.

Por fim, os dois capítulos finais são dedicados à análise do potencial de conformação de um espaço cinematográfico do Mercosul a partir de dois eixos de análise: redes formais, de acordos e políticas, e redes informais, baseada na cooperação no mercado. No terceiro capítulo, denominado *Políticas para o Espaço Cinematográfico do Mercosul e a cooperação com a União Europeia*, analisamos o desenvolvimento da política cinematográfica regional a partir da criação da Recam, do Programa Mercosul Audiovisual e dos reflexos da política cinematográfica regional nas políticas nacionais para o setor. O quarto capítulo, *Atores, redes e fluxos do cinema no Mercosul: todos pela criação do espaço cinematográfico regional?*,

aplicamos a Análise de Redes Sociais para mensurar a integração das redes de produção e distribuição cinematográfica, bem como identificar os atores centrais. Apresentamos o estudo de casos múltiplos da integração cinematográfica da Argentina, do Brasil, do Paraguai e do Uruguai no período de 2004 a 2012. Adicionalmente, analisamos a exibição cinematográfica através dos fluxos intrarregionais e extrarregionais.

As conclusões a que chegamos após analisar as políticas cinematográficas regionais e o processo de integração do cinema dos países do Mercosul são apresentadas nas conclusões da tese. Adicionalmente, os apêndices apresentam informações sobre os atores e as estruturas da decisão política na esfera regional e os processos que culminaram na formação da União Europeia e do Mercosul.

1. *Estamos juntos?* O cinema na agenda integracionista: cultura global, política regional?

*Porque, digo yo:
?existen los dientes, si no se juntan en la boca?
?Existen los dedos, so no se juntan en la mano?
Juntarnos: y no sólo para defender
el precio de nuestros productos,
sino también, y sobre todo, para defender
el valor de nuestros derechos.*

Eduardo Galeano¹⁶

O primeiro capítulo desta tese tem por objetivo contextualizar o cenário no qual o cinema aparece como objeto da política regional no Mercosul e da cooperação inter-regional entre o Mercosul e a União Europeia. O capítulo está subdividido em cinco partes. Na primeira, refletimos sobre o conceito de governança conforme aplicado no projeto de integração regional do Mercosul e na cooperação inter-regional entre o Mercosul e a União Europeia. Em seguida, confrontamos referenciais teóricos com enunciados das políticas regionais para refletir sobre a apropriação da cultura enquanto recurso da integração regional. Na terceira parte, ponderamos sobre os principais desafios da relação do cinema com as políticas regionais a partir de análises sobre a economia do cinema, a diversidade cultural e a apropriação tecnológica no setor. Esse percurso teórico e histórico-descritivo permitiu a caracterização dos elementos que conformam um espaço cinematográfico regional, apresentada na quarta parte. Para finalizar, realizamos uma síntese dos argumentos

¹⁶ Trecho do discurso de agradecimento ao título de Primeiro Cidadão Ilustre do Mercosul, proferido em Montevideu, Uruguai, no dia 03 de julho de 2008.

apresentados ao longo do capítulo com o objetivo de analisar em que medida o contexto do cinema global justifica a execução de políticas cinematográficas regionais. Os dados aqui apresentados são provenientes da pesquisa documental em atas, resoluções, decretos e outras publicações oficiais lançadas pelo Mercosul, pela União Europeia e por outros órgãos relacionados à temática. A interpretação dos dados leva em consideração a bibliografia disponível sobre o tema e as entrevistas realizadas na pesquisa de campo.

1.1 Desiguais em busca de igualdade: governança e interdependência no Mercosul

O termo região é comumente usado tanto com significado endógeno quanto exógeno. Por um lado, região pode fazer referência a uma área específica dentro das fronteiras nacionais de um país. Nesse caso, associa-se à orquestração de políticas e a arranjos sociais e econômicos infranacionais visando ao desenvolvimento de uma área geográfica específica¹⁷ (CEPAL, 2003). Por outro lado, região também pode estar relacionada à conformação de espaços transnacionais no qual nações com proximidade geográfica unem-se e montam estratégias a curto, médio e longo prazo visando ao desenvolvimento local e ao fortalecimento do grupo na esfera internacional (BRANDÃO, 2008; OLIVEIRA, 2010). Nesta investigação, tratamos das articulações transnacionais ao nos referirmos aos termos região, integração regional ou regionalismo do Mercosul e da União Europeia. Portanto, diz respeito a arranjos entre Estados nacionais localizados em um espaço geográfico contíguo.

Nos últimos 60 anos da História Mundial, o sistema capitalista baseado no Estado-nação viu emergir, ou ressurgir, como prefere Andrew Hurrell (1995), novos atores no cenário

¹⁷ No Brasil, por exemplo, a concepção infranacional do termo região advém da tradição regionalista baseada nas teorias do desenvolvimento de Celso Furtado. Esta corrente de pensamento motivou a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), em 1959 (Lei no 3692, de 15.12.1959), e do Ministério da Integração Regional, em 1992 (Lei no 8.490, de 19.11.1992). O órgão foi extinto em 1998 e substituído pelo Ministério da Integração Nacional, em 1999. O Ministério tem autarquias dedicadas a programas regionais de integração e desenvolvimento no Nordeste (SUDENE), na Amazônia (SUDAM), e no Centro-Oeste (SUDECO). A este respeito consultar <http://www.mi.gov.br/> e <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ministerios/orgaos-extintos/ministerio-da-integracao-regional>. Acesso em 17 out. 2012.

internacional e, entre eles, os blocos regionais ou "mega-Estados" (VISENTINI; PEREIRA, 2012). Em síntese, o regionalismo tem por objetivo principal a gestão de políticas de interesse comum, bem como a abertura das fronteiras internas para ampliar o fluxo de mercadorias, serviços e pessoas (ALMEIDA, 2002; BRÖZEL; RISSE, 2009; FRABBINI, 2011). As iniciativas de fortalecimento da cooperação transnacional na região também visam melhorar o posicionamento do conjunto de países na esfera internacional. A região, portanto, busca espaço enquanto ator relevante no cenário global (APÊNDICE B). A partir dos anos 1990, a geopolítica internacional foi marcada pelo fortalecimento e a ampliação de antigos projetos integracionistas, como a União Europeia, e o surgimento de novos atores regionais no cenário internacional, como o Mercosul (APÊNDICES B, C, D e E).

Nesta tese, focamos nas políticas cinematográficas desenvolvidas pelo Mercado Comum do Sul¹⁸ (Mercosul), bloco formado em 1991 por Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai no Cone Sul da América Latina (APÊNDICE E). Trata-se de uma zona de livre comércio, com circulação de bens, serviços e fatores produtivos, além da eliminação de taxas alfandegárias. Almeja-se também a coordenação de políticas macroeconômicas e a harmonização de legislações em áreas específicas (MERCOSUL, 1991). O Tratado de Assunção, que marca a criação do bloco, definiu um modelo intergovernamental de integração com reciprocidade política e igualdade de direitos e obrigações entre os quatro países. Analisando a formação do Mercosul, Alcides Vaz (2002) conclui que o modelo institucional do bloco buscou minimizar as diferenças regionais, por exemplo, a partir da decisão por consenso.

A construção jurídica, institucional e normativa do bloco consagrou a igualdade dos países e, ao mesmo tempo, operou a partir de uma realidade de poder assimétrica, reproduzindo assim o mesmo dilema que caracteriza o sistema internacional em que a prerrogativa da soberania comparece como niveladora, no campo jurídico, das assimetrias entre os Estados-nação, as quais seguem refletidas na estrutura e na hierarquia de poder internacional (VAZ, 2002, p. 149).

¹⁸ Nesta tese, os dados do Mercosul dizem respeito a Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai. A decisão de manter a análise nos quatro países fundadores foi tomada por três motivos. Primeiro, apenas esses quatro países participam do Programa Mercosul Audiovisual, objeto deste trabalho. Segundo, as decisões de suspensão e inclusão no Mercosul só foram tomadas no segundo semestre de 2012. Terceiro, a formação atual do Mercosul pode ser temporária, tendo em vista o processo aberto no TPR pelo Paraguai e as eleições presidenciais nesse país em 2013. Em junho de 2013, a crise do Mercosul ainda não havia sido solucionada.

Conforme explica Paulo Roberto Almeida (2007), o Protocolo de Ouro Preto, de 1994, confirmou a opção pelo intergovernamentalismo. Nas palavras do autor, apesar de se inspirar no processo de integração europeia (APÊNDICE C), o Mercosul optou por preservar "os espaços de soberania nacional alocados aos Estados-Membros." (ALMEIDA, 2007, p. 14). Não existe na estrutura do Mercosul uma instituição supranacional e um ordenamento jurídico comunitário. A tomada de decisão do bloco depende do consenso entre os membros. O caráter intergovernamental reflete-se no fato de que cada país tem direito a um voto e poder de veto, além de que a presidência do órgão é exercida de forma pró-tempore em rodízio entre os membros. Neste sentido, garante-se o direito à igualdade em um bloco marcado pelas flagrantes assimetrias entre os Estados-Partes. Tais assimetrias incluem dimensão geográfica e populacional, além de questões econômicas e sociais. Os indicadores da região revelam um quadro de disparidades que já eram visíveis em 1991, quando o bloco foi criado, e que se perpetuavam em 2010, cerca de 20 anos depois da formação do Mercosul (Quadro 2).

Indicadores	Argentina		Brasil		Paraguai		Uruguai	
	1991	2010	1991	2010	1991	2010	1991	2010
Superfície (Km²)	2.780.400		8.514.880		406.750		176.220	
População (milhões)	33,19	40,41	152,14	194,94	4,35	6,45	3,13	3,35
Densidade Populacional	12,09	14,77	17,99	23,04	10,96	16,25	17,89	19,18
PIB total (bilhões US\$)	189,72	368,73	407,33	2.087,90	6,24	18,33	11,20	40,26
Taxa de crescimento do PIB (%)	12,67	9,16	1,51	7,49	2,47	15,05	3,54	8,47
PIB per capita (US\$)	5.732	9.124	2.667	10.710	1.435	2.840	3.578	11.995
IDH (2011)	0,7	0,79	0,60	0,72	0,57	0,66	0,69	0,78
Ranking IDH	43	46	60	73	73	96	32	52
Expectativa de Vida	71	76	66	72	67	72	72	76

Quadro 2: Indicadores Mercosul - 1991 e 2010

Fonte: elaboração própria com dados do Banco Mundial e do Relatório de Desenvolvimento da Unesco 2011.

As assimetrias entre as quatro nações são levadas em consideração na captação e distribuição do orçamento do bloco. O orçamento anual do Mercosul é de US\$ 100 milhões (MERCOSUL, 2012a). Os recursos são provenientes dos países membros, sendo 70% do

Brasil, 27% da Argentina, 2% do Uruguai e 1% do Paraguai. A divisão dos recursos prioriza o Paraguai (48%) e o Uruguai (38%). O Brasil e a Argentina ficam com os 14% restantes. Para alguns críticos, as assimetrias também interferem no usufruto de cada país das oportunidades que a integração oferece em contrapartida com as ameaças econômicas que pode representar para as economias menores (ALMEIDA, 2008).

Alguns estudiosos do tema apontam o modelo intergovernamental adotado pelo Mercosul como um dos principais fatores condicionantes para a baixa efetivação de propostas do bloco. Almeida (2008) ressalta a "ausência de estrito cumprimento (*enforcement*) das decisões adotadas a quatro" (ALMEIDA, 2008, p. 78). Ou seja, os países acordam decisões na esfera regional, porém não tomam as devidas providências na esfera nacional para fazer cumprir os compromissos dos documentos assinados. Conforme veremos no estudo detalhado das decisões tomadas no âmbito da Reunião de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais (Recam), esta parece ser a principal justificativa para a distância entre o discurso e a prática das políticas. A princípio, os governos nacionais são os legítimos legisladores, reguladores e promotores dessas políticas. A inclusão do cinema na agenda regional, portanto, demanda, no caso do regionalismo intergovernamental do Mercosul, a gestão compartilhada de políticas.

1.1.1 Cooperação União Europeia-Mercosul: o encontro de interesses geopolíticos?

Um dos principais atores da política cinematográfica do Mercosul identificados por esta tese é a União Europeia. Tal posicionamento decorre do fato de que a União Europeia também é o ator principal nos processos de integração regional e serve de modelo para outras iniciativas de integração, como o Mercosul (BRÖZEL; RISSE, 2009; FRABBINI, 2011). Como destaca Manners (2008) apenas por "existir" como um novo tipo de ator no cenário global, a União Europeia foi capaz de alterar o quadro das relações internacionais. O também chamado poder normativo é exercido pela UE através da difusão de princípios de governança e regimes regulatórios (MANNERS, 2008; BRÖZEL E RISSE, 2009; WRIGHT, 2011). Desse modo, a UE utiliza o poder brando baseado na cooperação para o desenvolvimento e na ajuda humanitária. Em troca, espera conquistar espaço como um ator político global (RIFKIN, 2004; SBRAGIA, 2010).

A cooperação inter-regional diz respeito aos acordos entre blocos de integração regional. Esse tipo de cooperação não implica necessariamente a criação de instituições e

pode ser destinado a setores específicos, com tempo pré-estabelecido e com objetivos diversos (CANEDO, CRUSAFON, no prelo). Os acordos podem visar questões de geopolítica internacional ou estar focados no fortalecimento do regionalismo enquanto modelo político. Em alguns casos, a cooperação pode ser informal, voltada, por exemplo, para o intercâmbio de experiências de melhores práticas administrativas. Em outros casos, a cooperação é formalizada e inclui a assinatura de acordos, como no caso da cooperação entre a União Europeia e o Mercosul no Programa Mercosul Audiovisual.

As relações de cooperação entre a União Europeia e o Mercosul (UE-Mercosul) começaram em 1992, apenas um ano depois da criação do bloco na América do Sul. Desde então, a cooperação inter-regional foi implementada em acordos periódicos que expandiram gradualmente o escopo e os investimentos. Até 2013, quatro acordos foram formalizados entre as duas regiões (Quadro 3).

Contudo, vale ressaltar que a União Europeia e o Mercosul adotaram diferentes modelos de integração regional que definem modos diferentes de encaminhamento das políticas regionais de cada bloco. O Mercosul é um Mercado Comum intergovernamental com manutenção absoluta das soberanias nacionais. As instituições de caráter regional criadas pelo bloco não possuem autonomia, sendo geridas a partir do consenso entre os Estados-Membros (APÊNDICE D). Por outro lado, a União Europeia é uma União Econômica e Política gerida por um sistema misto de instituições supranacionais independentes e decisões intergovernamentais, em um modelo de governança multinível baseada no princípio da subsidiariedade (APÊNDICE C). Ainda assim, a análise dos acordos de cooperação UE-Mercosul revelou um discurso de promoção da integração regional da América do Sul a partir da experiência europeia. Em 1994, os presidentes dos países do Mercosul assinaram uma declaração em relação à cooperação com a União Europeia na qual ressaltaram o quão "rica e valiosa" era a experiência de integração da Europa para os países do Cone Sul (MERCOSUL, 1994). No documento, os presidentes reafirmam:

a vontade de explorar todas as alternativas que tendem a aprofundar os laços econômicos e comerciais com a União Europeia, convictos que isso irá levar, de maneira altamente satisfatória, ao progresso e bem-estar dos seus povos (MERCOSUL, 1994, p. 1).

Em 1991, as duas regiões assinaram o "Acordo de Cooperação Interinstitucional entre o Mercado Comum do Sul e as Comunidades Europeias" (MERCOSUL, 1992a). O acordo lançou as bases da cooperação institucional e técnica da União Europeia para o Mercosul em projetos de promoção do processo de integração do Cone Sul. Três anos depois, em 1995, o "Acordo Quadro Inter-regional de Cooperação" alargou o âmbito da cooperação UE-Mercosul (COMISSÃO EUROPEIA, 1996). O acordo previa investimentos com três finalidades: diálogo político, cooperação e criação de uma área inter-regional de livre comércio. Pela primeira vez, as áreas da comunicação e da cultura foram mencionadas na cooperação e, por conseguinte, no Mercosul. Estava previsto um montante de recursos para a promoção do fluxo de informações e assistência técnica sobre comunicação e mídia. O artigo 21 do acordo salientava que "as Partes acordavam em reforçar os laços culturais entre as regiões e incentivar a divulgação de informações sobre a natureza, os objetivos e o escopo de seus processos de integração para promover a compreensão dentro de suas sociedades" (COMISSÃO EUROPEIA, 1996, p. 9, tradução nossa). Portanto, a UE apoiaria a estruturação institucional dos setores de comunicação e mídia do Mercosul visando a ampliação dos fluxos de informação sobre o processo de integração regional. Todavia, o repasse do recurso para esta finalidade não foi exequível por conta de obstáculos administrativos da estrutura do Mercosul.

Assinatura / vigor	Acordo	Abrangência
1991 / 1992	Acordo Interinstitucional entre o Mercado Comum do Sul e a Comunidade Europeia	UE fornece apoio institucional e técnico para fortalecer a integração regional
1995 / 1999	Acordo Quadro Inter-regional de Cooperação	UE fornece apoio institucional e técnico para fortalecer a integração regional
2000/ 2002-2006	Memorando de Entendimento	Cooperação em três pilares: diálogo político, cooperação e criação de área de livre comércio. Investimentos UE de € 48 milhões
2007-2013	Documento de Estratégia Regional	Investimentos UE de € 50 milhões para reforço institucional, apoio para aplicação do acordo da Associação Bi-regional e promoção da participação da sociedade civil.

Quadro 3: Acordos da cooperação inter-regional UE-Mercosul

Em 2001, os dois blocos assinaram o "Memorando de Entendimento", que contou com investimentos da União Europeia da ordem de € 48 milhões para atividades de cooperação no período compreendido entre 2002 e 2006. As regiões também lançaram o "Documento de

Estratégia Regional" (*Strategic Paper*) com diretrizes para a parceria inter-regional (COMISSÃO EUROPEIA, 2002). Tal acordo incluiu investimentos nas áreas de tecnologias da informação, assistência social, educação, cultura e audiovisual, com um orçamento total de € 14,5 milhões (COMISSÃO EUROPEIA, 2002). O investimento no setor audiovisual deveria ir além da assessoria de comunicação sobre a integração regional do Mercosul, como foi previsto no acordo anterior, para beneficiar as indústrias audiovisuais. O documento indica que o investimento na dimensão audiovisual do Mercosul poderia "favorecer o processo de integração e o fortalecimento das indústrias envolvidas" (COMISSÃO EUROPEIA, 2002, p. 31, tradução nossa). Todavia, mais um vez, o recurso não foi repassado por barreiras administrativas.

Finalmente, o "Documento de Estratégia Regional 2007-2013" teve um orçamento total de € 50 milhões, provenientes da UE, dos quais € 2 milhões deveriam ser alocados para fortalecer o cinema e o audiovisual do Mercosul (COMISSÃO EUROPEIA, 2007b). O principal objetivo declarado era ampliar o conhecimento da população sobre o processo de integração regional, bem como fomentar o sentimento de pertencimento a uma identidade regional entre os cidadãos do Mercosul. Para atingir este objetivo, o acordo previa duas áreas de trabalho. Por um lado, apoio ao setor educacional do Mercosul através da criação de dez centros de estudo sobre a integração regional. Por outro, apoio ao fortalecimento do cinema no Mercosul como forma de contribuir para a promoção de uma identidade regional. O acordo estabeleceu os precedentes para a negociação que resultou no Programa Mercosul Audiovisual, do qual falaremos com detalhe posteriormente. É interessante notar que a inclusão do cinema entre as áreas de cooperação ocorreu antes mesmo que o Mercosul tivesse uma instância responsável por políticas para o cinema. Portanto, esta foi a primeira iniciativa efetiva de promoção de fluxos de conteúdos cinematográficos do Mercosul.

No histórico da relação UE-Mercosul, é importante salientar o modo unidirecional como tal cooperação acontece. Nos documentos previamente citados, é possível destacar o sentido unidirecional da cooperação no qual a União Europeia é a experiente doadora de capacitação técnica e ajuda financeira enquanto na outra ponta está o recém-formado Mercosul, pronto para se beneficiar do conhecimento do parceiro europeu (COMISSÃO EUROPEIA, 1996; 2002, 2007; MERCOSUL, 1992a). Não há nos documentos aqui analisados um sentido inverso de troca de experiências Mercosul-UE, a não ser no caso das relações comerciais. Todavia, o bloco sul-americano também possui interesses políticos na cooperação com a UE. Nos documentos do Mercosul, é possível identificar um discurso de

legitimação da integração regional do Cone Sul pelo fato de que esta se baseia na experiência europeia, já consolidada. Portanto, a cooperação UE-Mercosul pode ser benéfica como uma estratégia para conquistar a aprovação da opinião pública sobre a integração regional e, conseqüentemente, legitimar o Mercosul. Portanto, o histórico da cooperação entre o Mercosul e a União Europeia revela interesses diversos que beneficiam politicamente os dois blocos.

A ampliação das trocas comerciais entre o Mercosul e a União Europeia também esteve na mesa de negociação da cooperação inter-regional desde o primeiro momento. Para o coordenador do Comitê de Cooperação Técnica do Mercosul (CCT), Osvaldo Angel Scassera (2012, informação verbal), isso é natural, tendo em vista que historicamente a Europa sempre foi um dos principais parceiros comerciais da América do Sul. De fato, a UE é o primeiro parceiro comercial do Mercosul e as exportações desse para a Europa representam 20% do total do comércio regional. Na via inversa, o Mercosul ocupa a oitava posição entre os parceiros comerciais da Europa, tendo em vista que as exportações da UE para o Cone Sul representam 3% do comércio total do bloco europeu (COMISSÃO EUROPEIA, 2013 b). Scassera (2012) explica as relações comerciais UE-Mercosul:

O nascimento de um bloco regional na América Latina criou muitas expectativas em várias partes do mundo e blocos interessados se aproximaram para ver o que era essa sociedade de países que se propunham a criar uma zona de livre comércio e uma união aduaneira. Pelo ponto de vista da UE, o PIB dos quatro países se constituía um valor majoritário dentro da América Latina, então negociar com o Mercosul significava negociar com a AL – a cooperação era o meio para facilitar a negociação comercial. Uma das propostas levantadas previa a criação de uma zona de livre comércio entre UE e Mercosul, ideia que foi suspensa em razão de que não encontraram formas adequadas em nenhuma das partes e também por causa da situação crítica do Mercosul (OSVALDO ANGEL SCASSERA, 2012, informação verbal, tradução nossa)¹⁹

Na opinião dos atores entrevistados para esta tese, o maior interesse da UE na negociação com o Mercosul seria a possibilidade de vender e comprar, portanto, de ampliar trocas comerciais. Todavia, diversos acadêmicos especialistas nas relações comerciais internacionais da União Europeia afirmam que, mais do que o interesse nas negociações comerciais, o bloco usa o poder de compra e venda que tem para fazer pressão geopolítica na esfera internacional (MEUNIER; NICOLAIDIS 2006; ANTKIEWICZ; MOMANI, 2009).

¹⁹ Em entrevista concedida à pesquisadora em Buenos Aires, no dia 08/06/2012

Portanto, as relações comerciais estariam à serviço dos interesses geopolíticos. Desde 1999, o Mercosul e a União Europeia negociam a criação do Acordo de Associação Bi-regional, uma área de livre comércio entre as duas regiões. Tais negociações foram interrompidas em 2004 e estão novamente em negociação desde 2010 (BRASIL, 2013a). O acordo começou a ser discutido pouco depois da criação do Nafta e no período no qual a proposta de criação da Alca estava em pauta. Para alguns autores, tratava-se de uma estratégia de posicionamento comercial da Europa na América, como uma forma alternativa de contrabalançar o poder comercial e político dos Estados Unidos na América do Sul (SBRAGIA, 2010; VIZENTINI, 2012). Nesse contexto, o acordo teria por objetivo ampliar a influência europeia na América do Sul como um contraponto à estratégia dos EUA de se tornar líder da geografia econômica das Américas. Todavia, esta negociação ainda não foi efetivada.

Nos próximos anos, a dimensão inter-regional da cooperação entre a União Europeia e o Mercosul poderá avançar ou recuar. Os resultados do Documento de Estratégia Regional 2007-2013 serão avaliados e novos acordos de cooperação poderão ser discutidos. A cooperação também pode abarcar outros blocos na América Latina, como a recém-criada Comunidade dos Países Latino-Americanos (Celac). Segundo as palavras da presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, proferidas na I Cúpula da Comunidade dos Países Latino-Americanos - União Europeia, a relação entre os blocos é essencial no sistema mundial contemporâneo. Segundo a presidenta,

Em um mundo altamente globalizado e um mundo que vive uma conjuntura em que os temas da integração e da integração regional e do enfrentamento às dificuldades que as crises nos países desenvolvidos lançaram sobre o mundo, essa cooperação inter-regional, ela passa a ser um elemento fundamental para a superação e para a construção de um mundo que cresce, que distribui renda e que beneficia as suas populações (BRASIL, 2013b).

Diversos estudiosos se dedicaram a analisar os lados positivos e negativos da cooperação no âmbito inter-regional (BRÖZEL E RISSE, 2009; RULAND, 2010; FRABBINI, 2011). Neste trabalho, interessa-nos examinar os processos e objetivos da cooperação entre a UE e o Mercosul no setor cinematográfico, de modo a verificar como essa iniciativa reflete a política europeia e quais são os benefícios da cooperação para ambas as regiões.

1.1.1.1 Cooperação no setor cinematográfico: também geopolítica?

Entre as diversas experiências de cooperação inter-regional desenvolvidas pelos dois blocos, o caso da cooperação com o Mercosul no setor cinematográfico deve ser analisado como o resultado da interação de três políticas da UE. A política comercial definiu o cenário para a cooperação mútua. A política externa indicou como incluir esta relação na estratégia global do bloco. A política cinematográfica contribuiu para definir as características especiais para essa indústria na esfera internacional, com o aval do setor jurídico europeu (CANEDO; CRUSAFON, no prelo). Pelos motivos expostos anteriormente, e tendo em vista que os Estados Unidos possuem uma indústria cinematográfica hegemônica no mundo, vale refletir o quanto a inclusão do cinema nessa cooperação indica: 1) a pretensão de exercer poder brando a partir da ampliação dos fluxos audiovisuais entre as duas regiões e, assim, ampliar a influência cultural europeia na América do Sul; e 2) a visão de que tal cooperação pode ser uma ferramenta para contrabalançar a dominância norte-americana no mercado cinematográfico. No escopo dos acordos gerais de ajuda técnica e financeira UE-Mercosul, o investimento no setor cinematográfico aparece como uma alternativa para estimular a expansão do comércio audiovisual entre as regiões, com a criação de novos destinos para a produção cinematográfica (COMISSÃO EUROPEIA, 2002).

Todavia, conforme veremos no quarto capítulo, levou quase 15 anos para que as duas regiões conseguissem transformar a intenção de investir no setor cinematográfico em um programa formal de cooperação. Embora o campo de ação seja o cinema, o Programa Mercosul Audiovisual se enquadra na política da UE de cooperação para promover a integração regional. O Programa Mercosul Audiovisual é o primeiro exemplo desse tipo de cooperação inter-regional no histórico dos dois blocos. Segundo Manuel Puppis (2010), a governança da mídia pode ser definida como "a totalidade das normas e regras que visam organizar sistemas de mídia" (PUPPIS, 2010, p.138, tradução nossa). Nesse sentido, a cooperação inter-regional UE-Mercosul também pode contribuir para a introdução de novos elementos nas definições conceituais da governança dos sistemas de mídia e ser analisada enquanto uma estratégia de contra-hegemonia cultural. Essa nova forma de elaboração de políticas audiovisuais a partir de interesses consensuais exigiu estratégias específicas e novos instrumentos de política. Ademais, atores tradicionais assumiram novos papéis para viabilizar o processo de cooperação (CANEDO, CRUSAFON, no prelo).

Os 15 anos de negociação para o estabelecimento do Programa Mercosul Audiovisual certamente contribuíram para o desenvolvimento da gestão regional. As conclusões de Des Freedman (2006) a respeito do quão desafiante é a perspectiva de conciliar interesses no processo de elaboração das políticas da mídia certamente pode ser aplicada ao caso das políticas cinematográficas do Mercosul, conforme veremos posteriormente.

1.1.2 Governança multinível na sociedade em rede

No contexto do regionalismo, é importante destacar as visões de Robert Keohane e Joseph Nye (1977) sobre como as relações transnacionais ampliaram a interdependência e provocaram uma nova configuração do sistema internacional. Segundo os autores, os conflitos do pós-guerra, a partir de 1945, teriam sido substituídos pela criação de instituições internacionais e por acordos de cooperação entre países. Tais acordos geraram relações transnacionais baseadas em fluxos de pessoas, finanças, transportes e comunicações. A ampliação das relações transnacionais provocou a dependência mútua entre diferentes países, de modo que os Estados podem afetar ou serem afetados reciprocamente por situações externas (NOGUEIRA; MESSARI, 2005; PECEQUILO, 2012).

Segundo Keohane e Nye (1977), a interdependência complexa é baseada em três atributos. Primeiro, pela existência de canais de comunicação e negociação que envolvem organizações internacionais, atores estatais e atores privados. Segundo, a queda da hierarquia entre áreas de atuação política, bem como a ampliação dos temas da agenda das relações internacionais. A agenda passou a incluir, além dos setores tradicionais como segurança e economia, questões como cultura e meio ambiente. Por fim, o terceiro atributo concerne à redução da coerção como estratégia de negociação na esfera internacional. Para os autores, o poder no sistema internacional está relacionado com o grau de interdependência dos Estados (KEOHANE; NYE, 1977). Assim, o problema está na interdependência assimétrica, quando um país A pode exercer poder sobre um país B devido ao elevado grau de dependência de B em relação a A em diferentes setores. Diante desse contexto, os acordos de integração regional são considerados como alternativas para garantir a competitividade e a sustentabilidade de países menores no cenário internacional, onde a interdependência se tornou mais complexa com o avanço da globalização. A política de cooperação entre países vizinhos para que todos se desenvolvam conjuntamente faz lembrar o positivismo de Émile

Durkheim (1999), para o qual a solidariedade social entre os membros de uma sociedade seria crucial para a conquista da coesão social.

A integração regional inaugurou uma nova fase da tradicional concepção westfaliana de soberania nacional. A regionalização do planejamento político propõe novos modelos de partilhamento de responsabilidades na gestão pública entre as esferas local, nacional e regional de poder chamada de governança multinível. Segundo Gary Marks, Liesbet Hooghe e Kermit Blank (1996), a governança multinível acontece através da coordenação vertical das políticas entre as esferas doméstica e internacional de poder público, incluindo a participação dos atores privados e da sociedade. O conceito surge a partir do princípio de governança, que implica a participação do Estado, da sociedade civil e do setor privado na gestão pública (ROCHE, 2006). Portanto, trata-se da ampliação da participação vertical (diferentes esferas de poder) e horizontal (atores públicos e privados) na elaboração de políticas públicas (MARKS; HOOGHE; KERMIT, 1996; DINIZ; CROCCO, 2006).

A governança multinível condiz com o modo de funcionamento da sociedade contemporânea que, segundo Manuel Castells (2000), é formada por redes que influenciam e são influenciadas pelas inovações tecnológicas, pelos meios de comunicação e pelos processos da globalização. A "sociedade em rede" (CASTELLS, 2000) é caracterizada por um profundo processo de reestruturação econômica e social provocada pelas novas formas de produção, armazenamento e transmissão digital das informações. Para o autor, as redes de comunicação midiática e a internet contribuem para a formação de uma nova esfera que supera os espaços geográficos e a soberania nacional e envolve uma arena internacional desenhada pelas relações entre os Estados nacionais e diversos atores não estatais: organizações supranacionais, ONGs, empresas, religiões, produtores culturais, intelectuais formadores de opinião, políticos, entre outros. A esse processo de negociação, Manuel Castells chamou de "uma nova forma de governança global consensual" (2010, p. 45).

Portanto, o Estado nacional deixou de ser considerado como o ator principal das políticas públicas e deu lugar a um processo de negociação que envolve diferentes atores sociais (VIEIRA; RUBIM; RUBIM, 2005). Rod Rhodes (2006) define as redes de políticas como sendo: "os conjuntos de vínculos institucionais formais e informais entre governos e outros atores estruturados em torno de crenças e interesses compartilhados e incessantemente negociados na formulação e implementação de políticas públicas." (RHODES, 2006, 426, tradução nossa). No campo das políticas para as mídias, diversos autores estão se dedicando a analisar como a "governança midiática global" influencia o setor (PUPPIS, 2010; RABOY;

PADOVANI, 2010; PADOVANI; PAVAN; 2011; LOISEN, 2012). No próximo subtópico abordaremos a relação da governança com o tema dessa pesquisa: as políticas cinematográficas regionais.

1.1.3 A abordagem das redes na análise das políticas cinematográficas regionais

Na conjuntura da sociedade em rede e das experiências de governança regional, essa tese postula que as políticas cinematográficas regionais poderão ter impacto limitado se não estiverem articuladas com os atores interessados em um processo de governança do setor. A definição do setor audiovisual adotada neste trabalho é baseada na classificação das indústrias criativas elaborada pela Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (Unctad). Nessa classificação (Figura 1), o audiovisual é uma indústria criativa, ligada ao setor midiático, que abrange o cinema (filmes e vídeos), a televisão e o rádio, bem como outras formas de difusão do conteúdo audiovisual, tendo em vista os novos meios digitais (UNCTAD, 2010). No rol das indústrias criativas, da mídia e do audiovisual, o cinema se insere na definição de "mercados de redes sociais" de Jason Potts e outros (2008), na qual redes de interações de indivíduos atuando desde a produção até o consumo influenciam os resultados finais. Para os autores, tais influências podem ser econômicas e/ou simbólicas (POTTS et al, 2008, p. 169).

Na etapa da produção, as redes podem representar a ampliação do potencial de realização de um produto final. No modelo do cinema comercial, uma produção cinematográfica é um projeto conjunto que agrega relações profissionais (colaborações) entre atores com diferentes funções visando ao desenvolvimento do filme. Essa rede de colaborações é formada para um projeto específico, podendo variar de acordo com a demanda produtiva de cada bem (LOIOLA; LIMA, 2009). Nas etapas de distribuição e exibição, os atores envolvidos em um determinado projeto podem agregar valor econômico e simbólico e elevar as possibilidades de sucesso da empreitada. A participação de muitas empresas e atores em projetos de coproduções cinematográficas, na opinião de Roque González (2011), se consolidou como uma alternativa para enfrentar obstáculos como financiamento, distribuição e atração de públicos. Por fim, na etapa final, a escolha pelo consumo de uma obra ou outra é estimulada por opiniões que circulam nos contextos das redes sociais nas quais o indivíduo está inserido, influenciando os valores de mercado

(POTTS et al, 2008). Portanto, é imprescindível dialogar com tais redes de atores interessados para que as políticas cinematográficas possam atingir os objetivos pretendidos.

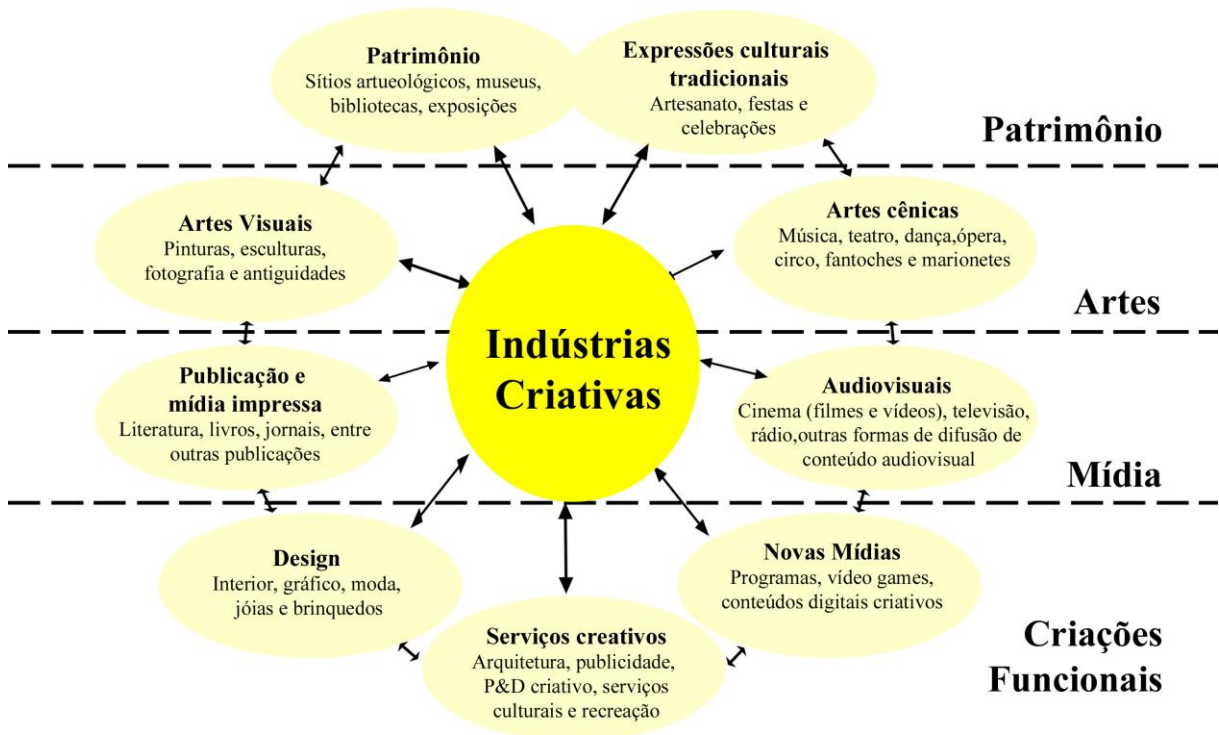


Figura 1: Classificação das Indústrias Criativas

Fonte: UNCTAD, 2010, p. 8 (tradução nossa).

Nesse trabalho, assumimos a integração regional enquanto uma estratégia de gestão em rede que envolve diferentes níveis do poder público e os atores interessados na busca por consenso de interesses e posicionamento favorável na esfera global (APÊNDICE B). Adotamos a definição de Freeman (1984), na qual ator interessado é qualquer grupo ou indivíduo que pode influenciar ou ser influenciado pelo alcance dos objetivos de uma organização. A rede é aqui entendida como o resultado prático da ação dos atores envolvidos no processo de realização de uma determinada atividade, projeto ou programa. Levando em consideração que o objeto da análise é a política do Mercosul para a integração cinematográfica, identificamos quatro grupos de atores interessados que podem influenciar ou ser influenciados por tal política.

No primeiro grupo estão as instituições supranacionais: o Mercosul, e seus diferentes órgãos e dirigentes; e a União Europeia, tendo em vista a cooperação técnica e financeira

para a implantação do Programa Mercosul Audiovisual. O segundo grupo é formado pelos Estados nacionais e os respectivos órgãos dedicados ao cinema: na Argentina, o Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (Incaa); no Brasil, a Secretaria do Audiovisual (SAV) e a Agência Nacional do Cinema (Ancine); no Paraguai, a Diretoria do Audiovisual; e no Uruguai o Instituto do Cinema e do Audiovisual do Uruguai (Icau). O terceiro grupo é composto pelos atores do mercado, sejam eles grandes grupos privados ou produtores independentes. Por fim, no quarto grupo estão interessados diversos que não se enquadram em um grupo específico, mas que participam das ações: profissionais independentes, acadêmicos, pesquisadores, redes regionais, outras instituições.

Os atores interessados da rede cinematográfica do Mercosul podem estar diretamente relacionados ao cotidiano das políticas do Mercosul para o setor, influenciando e sendo influenciados pelas ações realizadas no âmbito da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (Recam). Todavia, a Teoria Construtivista das Relações Internacionais também aponta para a necessidade de levar em consideração os atores que podem ser indiretamente influenciados por um conjunto de ideias compartilhadas e agir na definição das estruturas e das identidades (KRATOCHWIL, 1986; WENDT, 1992; ONUF, 1998; ADLER, 2001). O construtivismo tem como premissa básica que o mundo está permanentemente sendo modificado a partir da atuação dos agentes e da interação, ou seja, dos processos de comunicação entre estes. Assim, o discurso político pode realizar na medida em que ele fomenta a atuação de atores em redes informais (NOGUEIRA; MESSARI, 2005).

Andrew Hurrel (1995) chamou a atenção para um tipo de regionalização informal que acontece através dos processos de aproximação social e econômica. Esses processos não são diretamente dependentes da ação pública governamental, mas da iniciativa de empresas e agentes do mercado privado para atender demandas profissionais e financeiras. Para Hurrel, tais redes também podem ser iniciadas por atores individuais:

a regionalização também pode envolver um crescente fluxo de pessoas, o desenvolvimento de canais múltiplos e complexas redes sociais nas quais ideias, atitudes políticas e modos de pensar espalham-se de uma área para outra, criando uma sociedade civil regional e transnacional (HURREL, 1995, p. 334, tradução nossa).

O filme franco-uruguaio-brasileiro *El baño del Papa* (2007), de César Charlone e Enrique Fernández, exemplifica como a regionalização informal pode acontecer na prática. O

filme narra a história de um grupo de amigos que vive na cidade de Melo, no Uruguai, na fronteira com o Brasil. O enredo ressalta as proximidades culturais, as contradições e as dificuldades da regionalização espontânea que acontece todos os dias, quando os personagens uruguaios cruzam a fronteira brasileira. Todavia, é possível imaginar um processo de regionalização informal que acontece em um território tão amplo como o Mercosul? Para Hurrel, a questão geográfica não define ou limita a regionalização informal, pois ela pode se dar como resultado de movimentos migratórios diaspóricos. Ademais, as Tecnologias da Informação e da Comunicação estão constantemente inovando o modo como as pessoas interagem via redes sociais.

Para além da política elaborada pelo Mercosul em cooperação com a União Europeia existe, conforme veremos, uma rede de cooperação e trocas motivadas por interesses culturais, ideológicos ou econômicos, sem envolvimento direto dos poderes políticos. Com base nessas argumentações, foi fundamental para a investigação desta tese compreender que atores interessados da política cinematográfica do Mercosul podem formar redes que contribuem para a formação do espaço cinematográfico regional e que não são diretamente motivadas pelos acordos e programas realizados pelos poderes públicos. Vale salientar, contudo, que existe uma linha tênue separando a interação dos atores interessados no âmbito do mercado e as políticas públicas. Afinal, parte significativa das iniciativas de coprodução ou das colaborações profissionais acontecem em projetos que contam com financiamento público. Ademais, a conclusão de Anita Simis (2010a) a respeito do cinema brasileiro pode ser aplicada ao caso regional: no histórico das políticas cinematográficas da Ibero-América e do Mercosul, redes formadas a partir dos atores do mercado contribuíram para a formalização de acordos, legislações e instituições. Em outros momentos, a desarticulação dessas rede pode ter provocado o enfraquecimento de determinadas políticas. De fato, nossa pesquisa evidenciou que os quatro grupos de atores do Mercosul estão interagindo todo o tempo, influenciando e sendo influenciados, ainda que não seja diretamente como participantes do processo de elaboração e execução das políticas públicas. Por conseguinte, optamos por diferenciar dois tipos de redes.

O primeiro tipo, que chamamos de **redes formais**, emerge de acordos, convênios, políticas públicas e instituições. O segundo tipo, que denominamos **redes informais** é estruturado a partir das interações profissionais que acontecem na prática, no mercado. Ambos os tipos de redes não são estanques e ambos podem ser formados pelos quatro grupos de atores interessados que foram identificados pela pesquisa. Des Freedman (2006) argumenta

que conciliar a participação dos diferentes grupos de interesses é o maior desafio para o processo de elaboração das políticas de comunicação e cultura na contemporaneidade. Em virtude disso, o autor sugere o mapeamento das redes de influência como instrumento indispensável para a tomada de decisões. No decorrer da tese, buscaremos identificar o atual nível de integração da rede cinematográfica do Mercosul com base na identificação da estrutura das redes, dos atores centrais e dos fluxos cinematográficos.

1.2 A cultura como recurso da integração regional

A contemporaneidade marca a ampliação da discussão sobre a cultura enquanto um campo, conforme definido por Pierre Bourdieu (2009), ou seja uma arena de relações entre atores e instituições com competências e recursos desiguais em disputa constante por poder e capital. Nesta tese, partimos do princípio de que a cultura é um campo que demanda interferência pública visando a minimizar as posições de desigualdade na disputa por poder. No conceito de cultura presente nesta investigação estão implícitas três dimensões do fazer cultural no mundo globalizado: simbólica, econômica e social.

Na dimensão simbólica, a cultura está relacionada aos modos de vida que caracterizam uma comunidade (CUCHE, 2002; APPADURAI, 2004; WILLIAMS, 2007). A cultura é expressa como um conjunto de signos e significados criados por grupos sociais em interação cotidiana que contribui para a invenção coletiva de símbolos, valores, ideias e comportamentos. Em outras palavras, é o patrimônio cultural material e imaterial de cada nação. Tal dimensão ressalta o potencial da cultura como um fator agregador capaz de motivar um sentido de pertença e de identidade coletiva. Nesta concepção, todo indivíduo é também produtor da cultura (CHAUÍ, 1995; HALL, 1998; CUCHE, 2002; BOTELHO, 2007). No que concerne às políticas cinematográficas regionais, veremos que esta dimensão aparece no discurso político como objetivo principal das iniciativas regionais. O cinema é por vezes referenciado como um aliado no fomento ao sentimento de pertencimento a uma identidade regional.

A segunda dimensão refere-se às obras e práticas da arte, do entretenimento e da produção intelectual. “Vista sob esse ângulo, a cultura é tida como fator de propulsão ou de resistência ao desenvolvimento econômico” (REIS, 2007, p. 1), tendo em vista a capacidade de geração de emprego e renda dessas atividades. Diferentes denominações são utilizadas para fazer referência à essa dimensão: indústrias culturais, indústrias criativas, economia da cultura, entre outras. Neste trabalho, não vamos adentrar nas discussões teóricas relativos aos usos desses termos. Para não fugirmos da finalidade da pesquisa, adotamos o termo indústrias criativas (Figura 1), a partir da definição da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (Unctad). Nessa definição, as indústrias criativas abarcam "os ciclos de criação, produção e distribuição de bens e serviços que usam criatividade e capital intelectual como principais insumos" (UNCTAD, 2010, p. 8, tradução nossa). Ou seja, embora diversas indústrias façam uso de criatividade e capital intelectual, vale notar que nas indústrias criativas esses seriam os principais insumos ou matérias-primas da atividade produtiva.

Por fim, a terceira dimensão da cultura destaca o papel que esta pode desempenhar como fator de desenvolvimento social e político. Sob esse ponto de vista, o campo da cultura se confunde com o campo social e as atividades culturais são descritas como uma importante ferramenta política e educativa para lidar com os problemas sociais (CANCLINI, 1987). Certamente, o cinema pode atuar como ferramenta de processos socioeducativos diversos, seja através do incentivo à produção cinematográfica ou por meio da fruição de obras com temáticas específicas. Todavia, essa perspectiva do cinema enquanto instrumento educativo e de inclusão social não será abordada nessa tese por questões relativas à limitação de tempo e espaço.

A História Mundial relembra-nos como a cultura, desde muito, tem sido acionada como um recurso de projetos políticos na esfera internacional. Vale ressaltar que distintas compreensões da cultura foram acionadas no bojo das justificativas para as divergências políticas e econômicas entre a França e a Alemanha, no início do século XIX, que culminaram na Primeira Guerra Mundial. (CUCHE, 2002; CANEDO, 2009). No que concerne à integração regional, como veremos nas próximas páginas, a cultura não foi incluída nos primeiros arranjos integracionistas. A política cultural foi posteriormente adicionada em caráter instrumental, com objetivos políticos claros e programas que priorizam determinadas áreas culturais, conforme veremos a seguir.

1.2.1 Identidade e pertencimento nos projetos integracionistas

Carlos Moneta (2006) salienta que os investimentos em cultura no âmbito regional se baseiam prioritariamente em duas justificativas. Primeiro, a cultura aparece como recurso do processo de construção da identidade regional e do sentimento de pertencimento a uma região. Segundo, a cultura também é recurso utilizado na construção imaginada da região enquanto zona de pertencimento, portanto de um espaço cultural regional. Desde os anos 1990, a chamada dimensão cultural da integração regional aparece em documentos, programas e discursos dos blocos regionais, como a União Europeia e o Mercosul, como um elemento chave para fomentar ideologias, identidades coletivas e o sentimento de pertencimento a um dado território. No documento "Uma agenda europeia para a cultura num mundo globalizado" (2007), lemos que a cultura:

está no cerne do desenvolvimento humano e da civilização. Cultura é aquilo que faz as pessoas terem esperança e sonhar, estimulando sentidos e oferecendo novas formas de encarar a realidade. É o que une as pessoas, suscitando o diálogo e despertando paixões, de uma maneira que une em vez de dividir. Cultura deveria ser vista como um conjunto de traços distintivos espirituais e materiais que caracterizam uma sociedade e um grupo social. Abarca a literatura e as artes, bem como os modos de vida, sistemas de valores, tradições e crenças (COMISSÃO EUROPEIA, 2007a, p. 2, tradução nossa).

De modo similar, o “Protocolo de Integração Cultural do Mercosul” (1996) apresenta uma série de benefícios que seriam decorrentes da dimensão cultural da integração:

Conscientes de que a cultura constitui um elemento primordial dos processos de integração, e que a cooperação e o intercâmbio cultural geram novos fenômenos e realidades; Inspirados no respeito a na diversidade das identidades e no enriquecimento mútuo; Atentos a que a dinâmica cultural é fator determinante para o fortalecimento dos valores da democracia e da convivência em sociedade (MERCOSUL, 1996, p. 2, tradução nossa).

Portanto, como pode ser observado nesses documentos, o discurso dos dois blocos regionais é coincidente na medida em que aborda a cultura como meio e fim – como qualificador do desenvolvimento de outros setores como, por exemplo, o comércio exterior e a diplomacia convencional (HARVEY, 1991); e como objetivo final das políticas visando a

proteção e a promoção da diversidade cultural (GORDON, 2010). A cultura foi incluída como "uma reserva disponível" (YÚDICE, 2006, p. 25) para os gestores públicos utilizarem em projetos de reforço de identidades e territorialidades. Tal estratégia pode ter sido inspirada no conceito construtivista de que a coesão social depende do quão enraizado é o sentimento de pertencimento a uma mesma comunidade. Como explica Hurrel, esse conceito é baseado na receptividade mútua, na confiança e na interdependência cognitiva (HURREL, 1995, p. 352). Por conseguinte, as iniciativas culturais na esfera regional focam prioritariamente na promoção de um discurso retórico que explora elementos comuns como cultura, história e tradições religiosas para promover os objetivos gerais de integração política e econômica.

No livro *Comunidades Imaginadas - reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, Benedict Anderson (1993) estuda o processo de formação do sentimento nacionalista. Segundo o autor, esse sentimento é o resultado de esforços políticos, culturais e sociais para a construção de um vínculo imaginário que agrega a população. Portanto, a nação seria um construto social, uma comunidade "imaginada porque os membros mesmo da mais pequena nação nunca conhecerão os seus compatriotas, não os encontrarão ou até ouvirão falar deles, contudo nas mentes de cada um vive a imagem da sua comunhão." (ANDERSON, 1993, p. 23). Andrew Hurrel (1995) comparou o processo de formação do nacional ao que pode ser feito com as regiões. Segundo esse último autor, "as regiões podem ser vistas como comunidades imaginadas que repousam sobre mapas mentais cujas linhas destacam algumas características sem ter em conta as outras" (HURREL, 1995, p. 335, tradução nossa).

Todavia, o caso europeu é sintomático de que a suposta identificação com o regional não é automática (APÊNDICE F). Quando a Comunidade Europeia foi criada, na década de 1950, a cultura foi considerada uma área de atuação soberana de cada nação do bloco, portanto, não foi incluída entre as áreas de atuação regional (COMISSÃO EUROPEIA, 2010). Em 1985, o Acordo de Schengen garantiu o direito à cidadania europeia a todo cidadão de qualquer um dos Países-Membros da região. Esta cidadania europeia garante a possibilidade de viajar, trabalhar e morar em qualquer lugar da UE, com direitos fundamentais assegurados. Todavia, apenas a garantia formal da cidadania não significou o fortalecimento do sentimento de pertencimento. Naquele contexto, Richard Collins (1994) identificou o nacionalismo como um dos principais entraves à formação do espaço regional europeu. Segundo o autor, o sentimento nacionalista era mais forte do que o reconhecimento de uma identidade regional coletiva (COLLINS, 1994).

Apenas em 1992, o Tratado de Maastricht superou o modelo de integração estritamente econômico e incluiu áreas sociais no âmbito de atuação do bloco e, entre elas, a cultura. Conforme pode ser analisado no Apêndice F desta tese, o processo histórico de inclusão da cultura na agenda da integração regional europeia, foi estimulado pelo desejo de unir os povos europeus e fomentar uma consciência identitária regional (COLLINS, 1994; HURREL, 1995; STRATH, 2002; SARIKAKIS, 2007; GORDON, 2010). Apenas a partir de 2007 identificamos um deslocamento no discurso que legitima a atuação supranacional, que passou a ser justificada pela necessidade de proteção da diversidade cultural regional, refletindo a Convenção da Unesco sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2006). O documento, lançado pela Comissão Europeia em 2007 (COMISSÃO EUROPEIA, 2007a), apresenta um discurso sobre o papel da região na defesa da diversidade cultural. "Estamos cada vez mais conscientes de que a UE tem um papel único a desempenhar na promoção da sua riqueza e diversidade culturais" (COMISSÃO EUROPEIA, 2007a, p. 3). Todavia, a ideia da cultura enquanto recurso da integração regional não desaparece. O documento reafirma "a importância das várias facetas da cultura na definição de estratégias para a UE e para as relações com países terceiros" (COMISSÃO EUROPEIA, 2007a, p. 4).

A cultura também não foi incluída na agenda do Mercosul quando o bloco foi criado. O Tratado de Assunção nem sequer cita a palavra cultura (MERCOSUL, 1991). Conforme veremos posteriormente, a primeira reunião de secretários e autoridades culturais da região aconteceu em 25 de agosto de 1992. Na ata da reunião, de apenas uma página, as autoridades nacionais declararam estar convictas da necessidade de incluir a cultura nos projetos do bloco visando uma integração regional efetiva:

Que uma maior coordenação e cooperação no campo da cultura asseguraria ao processo de integração do Mercosul bases sólidas e estáveis, alicerçadas no entendimento decorrente do conhecimento e apreciação mútua das respectivas culturas, bem como o hábito de trabalho conjunto e de realização de empreendimentos em comum (MERCOSUL/GMC/RES. Nº 34/92).

Ao refletir sobre a construção e/ou desconstrução identitária fomentada pelo Mercosul, Hugo Achugar (1994) chama à atenção para o fato de que, sendo a integração do Mercosul prioritariamente econômica, ela segue o rastro dos negócios que circulam entre Buenos Aires e São Paulo, passando por Montevideu e pelo Rio de Janeiro, porém deixando de fora todas as

outras regiões que estão às margens. O autor fala de uma nova possível "violência identificatória" ao modelo das grandes marcas do imperialismo cultural (ACHUGAR, 1994, p. 220). A opinião do pesquisador uruguaio parece um reflexo da preocupação dos países menores em relação às assimetrias internas do Mercosul. Ademais, assinala as limitações dos acordos de governos para lidar com processos de construção e desconstrução identitárias.

Os processos de inclusão da cultura nas estratégias da União Europeia e do Mercosul de integração regional confirmam o ponto de que a cultura é, nesses exemplos, um dos recursos na construção do discurso identitário. Nessa visão, a política cultural não tem como foco as demandas do campo da cultura por políticas públicas de apoio. Ao contrário, o investimento em cultura é destinado prioritariamente às áreas que podem promover o projeto político e econômico de integração regional. O projeto integracionista depende da criação de um imaginário social coletivo que, segundo Moneta (2000), é um processo a longo prazo que demanda "ação política deliberada, ampla participação da sociedade civil", além da ampliação dos canais de interação entre os povos (MONETA, 2000, p. 333, tradução nossa). Desse modo, o autor conclui que "a identidade cultural não é alheia ao poder político. Construir identidades subregionais e regionais exige um enorme esforço consciente, quer dizer, políticas ativas" (MONETA, 2000, p. 333, tradução nossa).

O intuito de forjar identidades regionais leva em consideração a tendência à fluidez identitária do homem pós-moderno. Tanto Canclini (1995) quanto Stuart Hall (1998) ressaltaram que no mundo globalizado a identidade é transformada continuamente de acordo com o modo como o indivíduo é interpelado pelo sistema cultural. Na mesma medida em que os meios de comunicação e a tecnologias da informação quebram as barreiras físicas para o intercâmbio cultural global, podem também cooperar na ressignificação do local (neste caso, do regional construído) e na construção do imaginário coletivo (ORTIZ, 1994; APPADURAI, 2004). Todavia, nada garante que as ações políticas nesse sentido terão o efeito pretendido. Nas próximas páginas, recapitulamos o contexto histórico e as mudanças institucionais da política cultural do Mercosul, e refletimos sobre a atual estrutura da cultura e do cinema no quadro institucional do bloco.

1.2.2 A introdução da política cultural na agenda do Mercosul

Na América do Sul, a cultura também não foi incluída na agenda do Mercosul quando o bloco foi criado (MERCOSUL, 1991). Analisando as discussões parlamentares no Uruguai sobre a formação do bloco regional no período, Hugo Achugar (1994) concluiu que "as referências à cultura - quando existem - são retóricas e apresentam-se vinculadas a problemas de identidade nacional" (ACHUGAR, 1994, p. 2016). Neste subtópico faremos uma análise sintética da política cultural do Mercosul de 1992 a 2012. Nos 20 anos, ressaltamos marcos históricos buscando identificar o discurso a respeito do papel da cultura no processo de integração regional do Cone Sul, as bases legais que respaldam a ação regional no âmbito da cultura e as mudanças no quadro institucional da cultura. Por fim, apresentamos a estrutura institucional do Mercosul Cultural em 2012.

A primeira reunião de secretários e autoridades culturais da região aconteceu em 25 de agosto de 1992. Na ata da reunião, de apenas uma página, as autoridades nacionais declararam estar convictas da necessidade de incluir a cultura nos projetos do bloco visando uma integração regional efetiva:

Que uma maior coordenação e cooperação no campo da cultura asseguraria ao processo de integração, do Mercosul, bases sólidas e estáveis, alicerçadas no entendimento decorrente do conhecimento e apreciação mútua das respectivas culturas, bem como o hábito de trabalho conjunto e de realização de empreendimentos em comum (MERCOSUL/GMC/RES. Nº 34/92).

O encontro resultou na criação da Reunião Especializada sobre Cultura (REC), órgão formal que teria como objetivo desenvolver iniciativas para promover a difusão cultural entre os membros e estimular o conhecimento mútuo dos valores e tradições culturais de cada país. Contudo, o primeiro encontro da REC só aconteceu quase três anos depois, em março de 1995. Nessa reunião foi produzido o Memorando de Entendimento, primeiro documento dedicado à integração cultural do bloco. O texto apresentava a cultura enquanto "base fundamental do desenvolvimento social e das transformações no campo da produção, assim como o sustento da consolidação democrática dos povos da região" (REC/ATA 01/95). Em termos práticos, o documento define que cada país deveria designar representantes para comissões culturais técnicas, que teriam um prazo de dois meses para início das atividades. A

ata também introduziu a discussão sobre a constituição de um convênio de Cooperação Cultural do Mercosul.

Na ata do segundo encontro da REC, realizado em agosto de 1995, é possível notar a empolgação com as possibilidades de ação entre os quatro países (REC/ATA 02/95). No documento são apresentadas diversas recomendações para a realização de ações conjuntas em áreas distintas. Destacamos abaixo as áreas de possível atuação regional consideradas prioritárias ressaltando, todavia, que o documento não faz referência a dotação orçamentária ou a programas que executariam as ações propostas:

- valorização do patrimônio cultural;
- capacitação de gestores;
- harmonização de legislação de patrocínio;
- criação de redes entre bibliotecas e centros de documentação;
- ações transversais com as áreas do turismo e da ecologia;
- reconhecimento do Guarani como língua regional;
- obrigatoriedade do ensino do português e espanhol em todas as escolas da região;
- promoção de um calendário regional de eventos;
- coedição de livros e produção de programas midiáticos (REC/ATA 02/95).

No lado institucional, duas ações recomendadas na reunião devem ser consideradas. Primeiro, a criação da Reunião de Ministros da Cultura (RMC), em substituição à Reunião Especializada em Cultura. A diferença entre as duas estruturas organizacionais reside no fato de que a REC estava na estrutura institucional do Grupo Mercado Comum, que tem função executiva. Já a Reunião de Ministros está ligada ao Conselho Mercado Comum, órgão responsável pela condução política. Na primeira composição, a RMC seria formada por um Comitê Coordenador e quatro comissões técnicas: Redes de Informação; Capacitação; Patrimônio e Indústrias Culturais. Por fim, também foi indicada na ata a necessidade de criação de um logotipo do Mercosul Cultural, que seria um símbolo "da vontade de integração cultural dos quatro países" (REC/ATA 02/95).

O primeiro encontro da Reunião de Ministros aconteceu em fevereiro de 1996. A Ata de Canela (RMC/ATA 01/96), documento formal da reunião, apresenta o mesmo modelo de condução da ata da reunião anterior. Propõe ações, recomenda projetos, aprova iniciativas sem o estabelecimento de dotações orçamentárias ou responsáveis institucionais para a realização das ações. Na reunião seguinte, em agosto de 1996, foi proposto a assinatura do

Protocolo de Integração Cultural do Mercosul. O documento foi aprovado pelo Conselho Mercado Comum em 17 de dezembro de 1996 (CMC/DEC. 11/96). Trata-se de um compromisso formal dos Estados-Partes com as necessidades e questões que estavam sendo discutidas e planejadas nas reuniões anteriores. O documento também reafirmava o papel que a cultura deveria exercer no processo de integração da região. Em 2008, a Reunião de Ministros da Cultura aprovou a Declaração de Integração Cultural do Mercosul, um novo documento que reafirmava o compromisso dos Estados-Partes, refletindo as discussões sobre a diversidade cultural, em voga no período. Adicionalmente, a nova declaração também ressaltava a necessidade de institucionalização do Mercosul Cultural.

No referido encontro também foi criado o Parlamento Cultural do Mercosul (Parcum), formado pelos legisladores das Comissões de Cultura dos parlamentos nacionais. O objetivo principal do órgão era trabalhar na harmonização das legislações culturais dos países membros. Posteriormente, o Parcum foi incorporado à Subcomissão de Assuntos Culturais da Comissão Parlamentar Conjunta (CPC/DSIP. 17/00) e, em 2005, à Comissão de Educação, Ciência, Tecnologia e Esporte do Parlamento do Mercosul (PARLAMENTO DO MERCOSUL, 2012).

Entre as ações propostas na reunião de 1996, ressaltamos a criação do Selo Mercosul Cultural, que teria por objetivo promover a circulação, em caráter temporário, de obras culturais na região (GMC/RES N° 122/96). O selo deveria identificar bens destinados à exibição ou utilização em eventos culturais aprovados pelo bloco para facilitar a circulação aduaneira. Em 2013, mais de 15 anos depois, o selo ainda não está em pleno funcionamento. Os trâmites burocráticos e distintas legislações de salvaguarda do patrimônio de cada Estado-Parte ainda dificultam a completa execução do projeto.

Adicionalmente, vale destacar a criação do Mestrado em Gestão e Políticas Culturais do Mercosul, em convênio com a Universidade de Palermo, na Argentina (Mercosul/CPC/DEC.n° 4/00). Outra iniciativa importante é o Sistema de Informação Cultural do Mercosul (SICSUR), base de dados sobre expressões culturais e políticas culturais dos países do Cone Sul. O SICSUR tem como público-alvo gestores de políticas públicas, pesquisadores, produtores culturais e cidadãos interessados na base de dados. Proposto desde os primeiros encontros da área cultural, o projeto começou a ser executado em 2006. Foram realizados seminários sobre sistemas de informações culturais para identificar as diferenças nas metodologias de levantamento de indicadores utilizadas por cada país. Em 2008, o projeto foi aprovado pelos ministros do Mercosul Cultural (Mercosul/CMC

nº 33/2008) e em 2009 foi efetivado como um programa (Mercosul/CMC nº 39/2009). As informações da base de dados foram disponibilizadas gratuitamente na internet²⁰. Desde 2011, o SICSUR edita e lança anualmente a publicação Enclave Cultural, com o objetivo de difundir o trabalho do sistema de informações culturais²¹.

Finalmente, em 2010, os ministros da RMC aprovaram a criação do Fundo Mercosul Cultural. Na pauta do órgão desde 2003, o fundo deve ser utilizado para financiar projetos e programas que possam contribuir para o fortalecimento do processo de integração do Mercosul. Em 2011, foi aprovado o orçamento anual de US\$ 1 milhão para o Fundo. A composição do orçamento anual segue as cotas já estabelecidas pelo Mercosul: Argentina, 27%; Brasil, 70%; Paraguai, 1%; e Uruguai, 2%. O Fundo ainda estava em processo de regulamentação no final de 2012.

As Reuniões de Ministros da Cultura acontecem duas vezes ao ano. Entre 1996 e 2012, foram realizados 35 encontros. Como concluiu Borja (2011), o Mercosul Cultural "é este conjunto de reuniões dedicadas à temática cultural" (2011, p. 87). Continuar a relatar pormenorizadamente as ações do Mercosul é dissertar sobre discursos retóricos de atas de reuniões e protocolos, sem pouca praticidade. As afirmações de Néstor Garcia Canclini (2007) sobre a integração ibero-americana também se aplicam ao caso do Mercosul:

A primeira observação histórica dessas noções é que elas correspondem a uma época de declarações retóricas bem-intencionadas em vez de ações efetivas. É um exercício decepcionante reler os discursos e documentos das cimeiras regionais e confrontá-los, anos mais tarde, com as estatísticas de sucesso e fracasso (CANCLINI, 2007, p. 1, tradução nossa).

Ao analisar os documentos, pode-se aferir que o conceito de cultura do bloco reconhece: 1) a diversidade cultural regional enquanto um elemento identificador entre os povos; 2) e a relação entre cultura e desenvolvimento econômico e social. Enquanto intenção, estão presentes as bases do que poderia ser considerada uma política cultural adequada, com ações em diversas áreas e linguagens. Para Patrício Rivas (2002), é interessante notar a linha de continuidade temática em relação aos princípios norteadores, quais foram:

²⁰ Disponível em: <<http://www.sicsur.org/>>

²¹ Até Janeiro de 2013, foram lançados dois números da revista, respectivamente em Novembro de 2011 e setembro de 2012. As publicações estão disponíveis no site do SICSUR.

Assumir a integração cultural através da diversidade, reconhecendo-a como base para a identidade nacional dos Estados Partes e Associados; compreender a cultura como um dos pilares do desenvolvimento sustentável e integrar essa premissa para os programas de desenvolvimento econômico e social; promover a elaboração de um corpo legislativo regional sobre a circulação de bens e serviços culturais; estabelecer uma política de difusão cultural orientada para a presença regional nos mercados internacionais (RIVAS, 2002, p. 3, tradução nossa).

Entretanto, do discurso retórico para a prática existe uma grande distância e poucas iniciativas executadas. Ao analisar o discurso cultural do Mercosul e a realidade das ações executadas, Borja (2011) classificou a atuação do bloco como sendo o "resultado do deslocamento entre voluntarismo político e a efervescência retórica" (2011, p. 97). A pesquisadora aponta cinco características do projeto cultural do Mercosul: 1) fragmentação das iniciativas; 2) desarticulação com relação à agenda econômica; 3) fragilidade institucional; 4) ausência de perspectiva regional; e 5) discurso totalizador e distante da população. Para Andres Malamud (2005, p. 422, tradução nossa), o Mercosul "é um caso de dissonância cognitiva, no qual o discurso político convencional reflete as expectativas dos discursantes ao invés do mundo real". De mesma opinião, Octavio Getino (2005) afirma que a dimensão cultural estava longe de ter um lugar de destaque nas agendas de negociações dos governos nacionais nos projetos de integração regional (GETINO, 2005).

Mesmo quando se trata de diplomacia cultural no Mercosul, não parece haver investimentos suficientes para promover um maior intercâmbio cultural entre os cidadãos do bloco. Ao analisar a diplomacia cultural entre os países do Mercosul, Maria Susana Soares (2008) afirmou que a falta de ações efetivas resulta no pouco reconhecimento mútuo:

O patrimônio cultural dos países, pouco conhecido pelos demais, não tem sido utilizado para construir pontes entre seus povos, relações de confiança e estimular o diálogo. Os cidadãos conhecem superficialmente as culturas de seus próprios países e desconhecem, quase totalmente, os patrimônios histórico, material e intangível de seus vizinhos. A reduzida informação que possuem tem como fontes principais o turismo, as raras matérias publicadas na grande imprensa ou transmitidas pela TV ou o futebol, paixão nacional nos quatro países (SOARES, 2008, p. 54).

1.2.3 A estrutura institucional do Mercosul Cultural e da Recam

O papel dos blocos regionais enquanto promotores de políticas culturais, em geral, e cinematográficas, em particular, é condicionado pelo modelo de integração adotado em cada região. O Mercosul é um órgão intergovernamental baseado na reciprocidade política e na igualdade de direitos e obrigações entre os Estados-Membros (APÊNDICE E). Na estrutura do Mercosul, existem três órgãos principais. O Conselho Mercado Comum (CMC) é o órgão político responsável pelo processo de integração regional e pela representação jurídica do bloco em questões externas. O Grupo Mercado Comum (GMC) é o órgão executivo, responsável por elaborar e executar os planos de trabalho do bloco e pelos acordos com terceiros. Por fim, o Parlamento do Mercosul (Parlasul) é o órgão de representação civil. A Recam está ligada ao GMC. As outras áreas da cultura estão sob os auspícios do CMC (Figura 2).

Em junho de 2012, o Conselho Mercado Comum publicou um decreto no qual ressaltava a necessidade de "fortalecer a institucionalidade, a operacionalidade e a articulação" da Reunião de Ministros da Cultura (MERCOSUL/CMC/DEC. N^o 15/12). O decreto apresentou algumas mudanças relativas à estrutura institucional do órgão. A primeira delas foi a decisão de adotar oficialmente o nome Mercosul Cultural para a até então chamada Reunião de Ministros da Cultura (RMC). A RMC, composta pelos ministros da cultura dos Estados-Partes, passou a ser considerada como um órgão superior na estrutura do Mercosul Cultural. Entre as atribuições da nova RMC estão a articulação interinstitucional dentro do bloco regional, inclusive a interação direta com o CMC e o GMC para a aprovação de acordos internacionais, projetos e normas. Adicionalmente, a RMC é responsável pela aprovação da destinação dos recursos do Fundo Mercosul Cultural e dos planos de trabalho. A Reunião de Ministros da Cultura tem presidência Pro-Tempore semestral rotativa entre os Estados-Membros.

O Comitê Coordenador Regional (CCR) é composto por funcionários do Ministério da Cultura de cada membro, em número e função definida por cada autoridade nacional na RMC. O órgão presta assistência à RMC para todas as decisões sobre políticas culturais no âmbito regional. Os delegados são também responsáveis por articular a difusão interna e externa de informações sobre o Mercosul Cultural. Estes representantes se reúnem uma vez por semestre ou mais de uma vez, em reuniões extraordinárias.

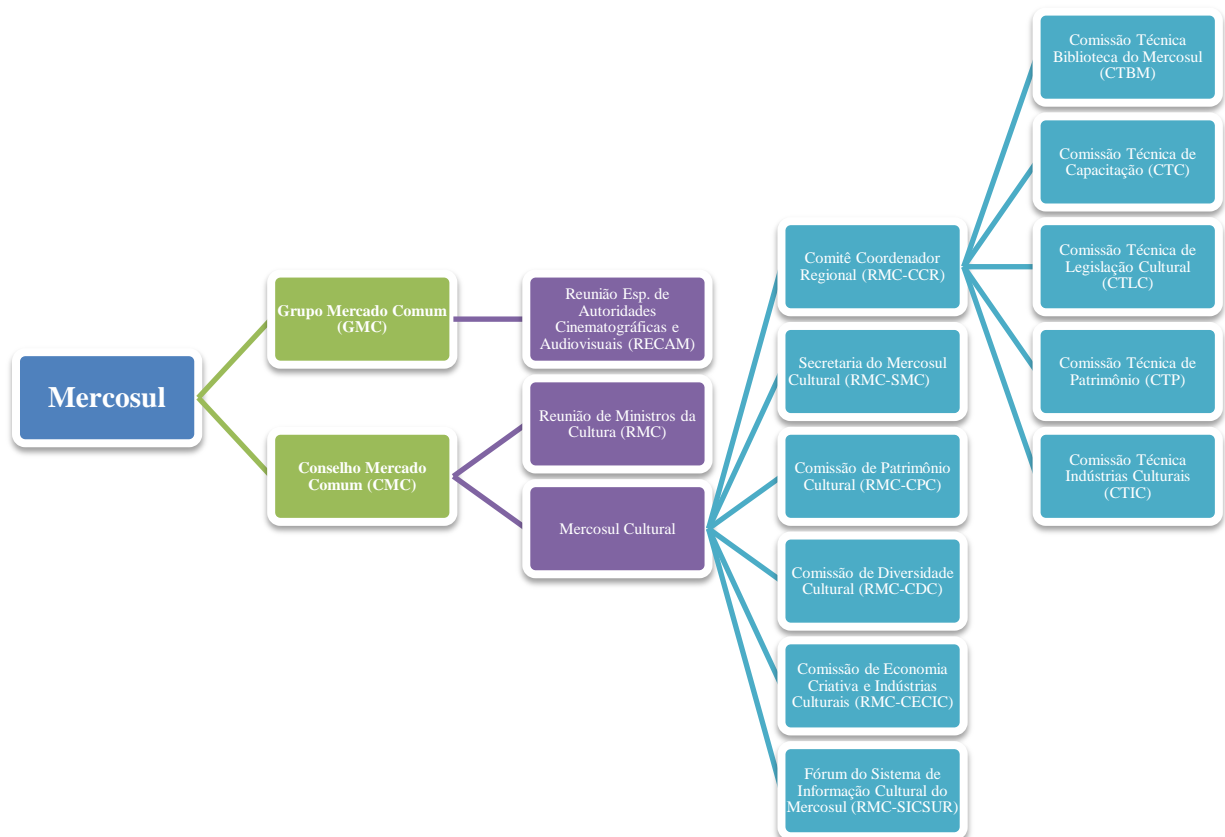


Figura 2: Estrutura Institucional do Mercosul Cultural - 2012

FONTE: baseada no Decreto nº 15 do Conselho Mercado Comum (MERCOSUL/CMC/DEC. Nº 15/12) e do site do Mercosul.

Outra inovação institucional foi a criação da Secretaria do Mercosul Cultural (SMC), com sede permanente em Buenos Aires e funcionamento assegurado pelo governo da Argentina. A Secretaria tem a função administrativa de acompanhar os processos e programas em andamento e dar assistência à Presidência Pro-Tempore e aos outros órgãos do Mercosul Cultural. A SMC é o único órgão com sede e funcionários próprios dentro da estrutura institucional da cultura no Mercosul (embora com recursos da Argentina). As comissões de patrimônio cultural, diversidade cultural, economia criativa e indústrias culturais são compostas por representantes designados pelos membros que se reúnem a cada semestre. Similarmente, o Fórum do Sistema de Informação Cultural do Mercosul (SICSUR) é composto por representantes de cada país que se encontram uma vez ao ano e são responsáveis pelo funcionamento e atualização do SICSUR. Cada um desses órgãos possui uma coordenação executiva definida em comum acordo pelos ministros da RMC.

Diversos autores criticaram as iniciativas integracionistas da América Latina por terem subestimado a importância da cultura no processo de integração regional (ACHÚGAR, 1994; BAYARDO, 1999; RIVAS, 2002; GETINO, 2006; CANCLINI, 2007). Em 2012, 20 anos após a introdução da temática cultural na agenda do Mercosul, a nova estrutura avança pouco em institucionalidade para a cultura. Certamente, o modo intergovernamental do Mercosul representa um limite para a formação de uma estrutura supranacional responsável pela cultura e para a divisão de responsabilidades no âmbito da governança multinível.

1.3 O cinema global: campo de trocas desiguais e disputas por poder

Já discutimos neste capítulo como, no âmbito regional, a política cultural é identificada como recurso na promoção de identidades regionais. Entre os diversos setores culturais, o audiovisual é um dos que aparecem com frequência nos discursos políticos das instituições regionais. Considerado "um dos motores da economia criativa", o audiovisual é também qualificado como um dos setores "mais complexos, politicamente sensíveis e subestimados entre as indústrias criativas", segundo o relatório da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD, 2010, p. 149, tradução nossa). O atestado de complexidade pode ser explicado levando em consideração dois fatores. Primeiro, o fato de que o audiovisual é composto pelas interdependentes dimensões econômica, cultural, tecnológica e política. Gérman Rey (2010) alerta que embora o audiovisual "seja um produto que circula em mercado com todas as possibilidades e restrições", é também "um elemento central da identidade, do reconhecimento da diversidade e de expressão simbólica e imaginária dos diferentes grupos humanos" (2010, p. 84). O segundo fator pode estar relacionado à contínua expansão do setor audiovisual como consequência das Tecnologias de Informação e Comunicação. A definição tradicional do audiovisual abrangendo o cinema (filmes e vídeos), a televisão e o rádio está sendo alterada (UNCTAD, 2010). As novas mídias demandam a produção de conteúdos feitos sob medida para novos modos de consumo em novas janelas de exibição, independentes das salas de cinema e da teledifusão. A definição dos domínios culturais da Unesco (2009), por exemplo, agrega as mídias interativas ao setor audiovisual. Portanto, é preciso levar em consideração que, como ressalta Octavio Getino

(2012), "o cinema tem características muito distintas das outras áreas artísticas. Toda mudança que se dá na tecnologia, na indústria, na economia e na ciência incide muito mais no cinema do que nas outras áreas" (informação verbal, tradução nossa)²².

Entre as áreas que compõem o audiovisual, o cinema foi escolhido como escopo desta pesquisa. Mais precisamente, as referências desta tese à atividade cinematográfica privilegiam a produção e distribuição de filmes de longa metragem de ficção que são exibidos em salas de cinema. A escolha desse recorte não representa uma subestimação da televisão, do vídeo doméstico, do vídeo por demanda, dos canais de cinema à cabo e das novas janelas de exibição via internet. A delimitação no cinema se justifica tendo em vista que as políticas audiovisuais regionais do Mercosul apenas desenvolvem iniciativas relacionadas ao campo cinematográfico. Adicionalmente, a cooperação inter-regional entre o Mercosul e a União Europeia privilegia exclusivamente o cinema.

As especificidades do cinema complexificam a atuação pública no setor. Por um lado, a defesa da diversidade cultural exige uma intervenção pública que garanta os direitos civis de acesso a uma diversificada gama de conteúdos. Por outro, trata-se de uma indústria que demanda tecnologia e elevados investimentos em ações concretas que possam impactar o mercado. O estudo das políticas do Mercosul e da cooperação com a União Europeia para a integração cinematográfica regional, executado nesta tese, tem foco na intervenção pública no setor e leva em conta que as dimensões cultural, econômica e tecnológica do cinema são interdependentes e devem ser abrangidas pela política cinematográfica. Nas próximas páginas vamos problematizar alguns aspectos do cinema enquanto uma indústria global de bens culturais, de modo a contextualizar o ambiente no qual as políticas cinematográficas deverão causar impacto.

1.3.1 A dimensão econômica e as etapas de produção, distribuição e exibição

Escolhemos começar a contextualização do cinema global abordando a dimensão econômica. O objetivo é ressaltar o quadro de desigualdades de oportunidades que marca este setor e acentua a necessidade de intervenção pública através de políticas cinematográficas. Segundo Harold Vogel (2011), o cinema é uma atividade industrial que, em termos

²² Octavio Getino em entrevista concedida à pesquisadora. Buenos Aires, 05 de junho de 2012.

macroeconômicos, está submetida às mesmas regras que qualquer outra indústria: taxas de câmbio, concorrência, ciclos econômicos, entre outras. Todavia, existem características econômicas específicas do setor cinematográfico que merecem ser destacadas. No relatório da Comissão Europeia sobre o setor cinematográfico, Sophie De Vinck e Sven Lindmark (2012) apresentam especificidades da dimensão econômica do cinema:

(1) É uma indústria de protótipo, com altos custos fixos de produção e custos de reprodução relativamente baixos, (2) a qualidade e os custos não necessariamente são refletidos no preço final, (3) é uma indústria *hit-driven* com demanda incerta; (4) filmes são bens semipúblicos, onde o consumo não destrói o valor do produto e onde é difícil excluir audiência do consumo, (5) um certo número de estratégias de controle surgiram, incluindo (a) abordagem de portfólio, (b) estratégias de formatação (estrelas, sequelas, etc.), (c) controle de versão (janelas de lançamento), (d) concentração e integração (em particular através de controle sobre a distribuição) e (e) proteção de direitos autorais (DE VINCK, LINDMARK, 2012, p. 5, tradução nossa).

Chamamos atenção para algumas características apontadas pelos autores. Primeiro, o fato de que a indústria cinematográfica possui elevados custos fixos de produção. Embora seja uma atividade cultural, a realização cinematográfica demanda equipamentos, profissionais qualificados e custos operacionais. O orçamento dos filmes depende do tamanho das produções, a formação das equipes e necessidades técnicas do roteiro. O custo médio também varia em diferentes regiões do mundo (Quadro 4). Todavia, existem despesas básicas que não podem ser alteradas. Harold Vogel (2011) apresenta os custos de um filme divididos em quatro etapas. A primeira diz respeito às despesas para aquisição dos direitos da história original. Em seguida, os custos de pré-produção incluem, por exemplo, o desenvolvimento do roteiro, a seleção dos profissionais (casting), a locação de espaços e a confecção de cenários e figurinos. Na etapa de produção, existem os custos técnicos e operacionais para a captação das imagens e os custos artísticos, com atores e diretores. Por fim, na pós-produção, é preciso editar (som e imagem), colocar efeitos especiais e legendas (VOGEL, 2011).

Ressaltamos também a incerteza que caracteriza a indústria cinematográfica. Um filme é um tipo de produto sobre o qual não é possível determinar antecipadamente o desempenho comercial (DE VANY, 2004; LIMA, 2009). O montante investido em um filme e a qualidade técnica e artística da produção não garantem o retorno do investimento. A

média é desencorajadora - a cada dez filmes lançados, seis ou sete não são lucrativos e um resulta em significativos prejuízos (VOGEL, 2011). O desempenho no mercado depende de uma série de fatores conjunturais e contextuais externos que poderão ocasionar o sucesso ou o fracasso do empreendimento. Entre esses fatores estão aspectos comerciais relacionados à concorrência, divulgação e distribuição nas salas de cinema; mas também fatores subjetivos, como gosto e indicação de amigos. A imprevisibilidade do negócio cinematográfico dificulta a obtenção de financiamento pelos métodos mais comuns da atividade industrial (DE VINCK, PAUWELS, 2008).

Região	Custo médio (milhões US\$)
América do Norte	22,96
Europa Ocidental	6,13
Europa	4,73
Extremo Oriente	4,29
América do Sul	2,86
Ásia	0,44

Quadro 4: Custo médio de produção por filme - 2008

FONTE: Screen Digest, 2009 (tradução nossa).

A cadeia de valor do cinema é dividida nas etapas de produção, distribuição e exibição, cada uma delas envolvendo uma ampla gama de sub-etapas, atividades profissionais e setores industriais. Nos próximos parágrafos, apresentaremos uma série de dados que nos permitem analisar o contexto do cinema internacional.

A produção cinematográfica no mundo está em franco crescimento. Apesar das crises econômicas mundiais, a produção global cresceu 27,8% entre 2005 e 2009 (UNESCO, 2012). O maior produtor mundial continua sendo a Índia. Entre 2007 e 2010, o país produziu 5.051 filmes contra 3.108 dos Estados Unidos, 1.790 da China, 1.681 do Japão e 959 da França (OEA, 2012). Vale notar, contudo, que a Nigéria aparece em primeiro lugar na lista de produtores mundiais da Unesco (2012). Entre 2005 e 2009, foram produzidos 5.374 filmes nesse país africano (UNESCO 2012). Todavia, os dados de produção audiovisual da Nigéria não são levados em consideração pelo estudo Tendência do Mercado Mundial do Filme, do Observatório Europeu do Audiovisual e do *Marché du Film* do Festival de Cannes (OEA 2000 a 2012). A ausência da Nigéria leva em consideração que a chamada *Nollywood* é baseada em produções de baixo custo, filmadas em vídeo e distribuídas informalmente em VHS e DVD. Portanto, não seguem o modelo padrão de produção, distribuição e exibição da cadeia produtiva do cinema global (OEA, 2012). Na Europa, a produção tem crescido a cada

ano. Em 2007, 27 países europeus produziram 1.047 filmes. Em 2011, foram 1.286 novos filmes produzidos (OEA, 2012). O mesmo acontece no Mercosul. O crescimento da produção audiovisual para cinema e TV na região foi citado como uma das forças do cinema regional em quase todas as entrevistas realizadas para esta tese. Apresentaremos dados sobre a produção cinematográfica do Mercosul no quarto capítulo desta tese.

Todavia, o caminho entre produzir cinema e ser bem sucedido nas bilheterias não parece ser acessível a todos. Na lista dos dez maiores mercados mundiais por número de ingressos vendidos, a Índia tem o maior mercado. Os Estados Unidos e o Canadá, conjuntamente, ocupam a segunda posição, seguidos pela China e a França (OEA, 2012). A América Latina é representada na lista pelo México e o Brasil, que ocupam a quinta e a décima posição, respectivamente (Quadro 5). O Brasil manteve-se como o décimo principal mercado mundial de bilheteria entre 2007 e 2011. O número de ingressos vendidos passou de 88,6 milhões em 2007 para 143,9 milhões em 2011. Segundo informações do portal Filme B (2012), do início dos anos 2000 até 2004, o público total do Brasil crescia a uma média de 15% ao ano. Em 2005 houve uma queda de 20,3%. Nos três anos seguintes, o total de público permaneceu praticamente estável com uma média de queda de 1,6%. Só em 2009, o público nas salas de cinema voltou a crescer, registrando taxa de crescimento de 26% em 2009 e 19% em 2011.

Posição dos Mercados	População (milhões) ⁽²⁾	Frequência per capita ⁽²⁾	Preço do Ingresso ⁽³⁾	Público					
				2007	2008	2009	2010	2011	
1	Índia	1207.0	2,2	0,5	3290	3251	2917	2706	---
2	EUA e Canadá	347.3	3,7	7,9	1399	1341	1415	1341	1285
3	China	1348.0	0,3	5,5	130	170	200	290	370
4	França	63.2	3,4	4,5	178	190	201	207	217
5	México	109.7	1,9	3,8	175	182	178	190	205
6	Reino Unido	62.6	2,7	9,7	162	164	173	169	172
7	Rússia	142.4	1,2	7,1	107	124	139	166	165
8	Coréia do Sul	50.7	3,1	7,0	159	151	157	147	160
9	Japão	127.9	1,1	15,7	163	160	160	174	145
10	Brasil	194.9	0,7	6,0	89	90	113	134	144

Quadro 5: Os 10 principais mercados por bilheteria - 2007 a 2011 (em milhões)

FONTE: elaboração própria com dados de OEA 2012.

(2) 2010

(3) em dólares (US\$)

Vale ressaltar, contudo, que esses indicadores não representam necessariamente o sucesso da indústria cinematográfica dos países classificados. De certo, os dados no Quadro 5 enfatizam o potencial de bilheteria de dez países que constam na lista dos 26 países mais

populosos do mundo (CIA, 2013). Para uma leitura apurada desses dados, é preciso adicionalmente levar em consideração a população dos países que aparecem entre os dez principais mercados; e a frequência per capita ao cinema. Por exemplo, em uma classificação por frequência per capita em 2010, em primeiro lugar estariam Estados Unidos e Canadá (3,7), seguidos por França (3,4), Coreia do Sul (3,1), Reino Unido (2,7). Em quinto lugar, aparece a Índia (2,2), apesar desse país ter o ingresso mais barato do mundo - em 2010, o ingresso custava o equivalente a 0,50 centavos de dólar (OEA, 2012). A China, terceiro lugar em número de ingressos vendidos, teve frequência per capita de 0,3 ao ano, representando o fato de que parcela representativa da população não frequentou salas de cinema em 2010.

A análise dos dados sobre arrecadação financeira de bilheteria nos mercados internos de cada país revela a força da indústria de Hollywood. Na lista dos dez primeiros colocados no ranking de arrecadação, Estados Unidos e Canadá ocupam o primeiro lugar em arrecadação e os latinos não participam da seleção dos dez maiores (Quadro 6). Para entendermos a posição privilegiada na qual se encontram os países nessa lista, vale comparar os dados de arrecadação com o market share nacional. Nos Estados Unidos, 91,4%, dos ingressos vendidos em 2011 foram para filmes nacionais. Outros países do mundo cuja cinematografia controla mais da metade da cota do mercado nacional são a Índia (89%), o Japão (54,9%), a China (53,6%), a Coreia do Sul (52%) e a Turquia (50,2%) (OEA, 2012).

Posição	Mercado	2007	2008	2009	2010	2011
1	Estados Unidos e Canadá	9,63	9,63	10,61	10,58	10,19
2	Japão	1,69	1,89	2,20	2,52	2,26
3	China	0,43	0,61	0,91	1,50	2,03
4	França	1,45	1,68	1,72	1,73	1,91
5	Reino Unido	1,64	1,58	1,48	1,53	1,67
6	Índia	1,73	1,84	1,40	1,35	1,47
7	Alemanha	1,04	1,17	1,36	1,22	1,33
8	Federação Russa	0,57	0,83	0,74	1,04	1,17
9	Austrália	0,75	0,81	0,86	1,04	1,13
10	Coreia do Sul	1,09	0,88	0,88	1,04	1,11

Quadro 6: Os 10 principais mercados por arrecadação - 2007 a 2011 (bilhões US\$)

FONTE: adaptação de OEA, 2012.

O que dizer dos outros países do mundo? Segundo dados do UNCTAD (2010), 80% de todos os filmes vistos ao redor do mundo são produzidos por seis corporações norte-americanas conhecidas como as majors de Hollywood: Warner Bros. Pictures (Time Warner), 20th Century Fox (News Corporation), Universal (General Electric), Buena Vista

(The Walt Disney Company), Paramount Pictures (Viacom) e Columbia Pictures (Sony). Essas empresas são as principais responsáveis pelo financiamento, produção, distribuição e divulgação dos filmes de Hollywood (VOGEL, 2011).

O predomínio de grandes corporações dificulta a entrada de empresas menores no mercado. Na América Latina²³, apesar do relativo crescimento da produção de filmes e do número de ingressos vendidos em 2011, a cota de mercado dos cinemas nacionais teve média de 5,8%. No Mercosul, a cota média no período foi de 11% na Argentina, 13% no Brasil e 2,8% no Uruguai (OEA, 2005-2012). Na Europa, as majors de Hollywood foram responsáveis por 61,4% da cota do mercado regional (Figura 3). Nos mercados nacionais, apenas o cinema francês atingiu 40,9% de preferência nacional. Em todos os outros países, a produção nacional levou menos do que 40% do público às salas de cinema (OEA, 2012). Apesar de alta, essa cota de mercado foi celebrada por representar uma queda no percentual de bilheteria do cinema americano na Europa nos últimos anos, e um retorno à faixa de 28% do mercado regional que a Europa havia perdido em 2007 e só recuperou em 2011 (KANZLER, 2012). Apesar da tradição e do reconhecimento internacional, o sistema de produção europeu também é caracterizado como sendo composto por pequenas empresas produtoras dependentes de suporte público, que em geral não chegam a competir com as produções de Hollywood (DE VINCK, LINDMARK, 2012).

A conclusão a que chegaram Sophie de Vinck e Sven Lindmark (2012) a respeito do cinema europeu pode ser aplicada ao caso da América Latina e de outros mercados no mundo: a comparação entre o potencial de produção e o público faz concluir que "muitos dos filmes produzidos nunca atingirão a audiência" pretendida (DE VINCK, LINDMARK, 2012, p. 7). Entre os problemas apontados pelos pesquisadores está a limitada circulação da produção cinematográfica local nos mercados regional e global. Ademais, a exibição de filmes norte-americanos é predominante nas salas de cinema, o que afeta a diversificação da oferta (DE VINCK, LINDMARK, 2012). Das 40 maiores distribuidoras que operam na Europa, 29 são subsidiárias de empresas norte-americanas (DE VINCK, 2012). No caso Europeu, também foram identificados como problemas do mercado de distribuição a fragmentação da região em pequenos mercados nacionais; a limitada operacionalidade das companhias distribuidoras locais, em comparação com as estruturas logísticas da indústria de Hollywood; os raros investimentos nesta etapa da cadeia produtiva do audiovisual; além do

²³ Dados aqui mencionados levam em consideração os seguintes países: Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, México, Peru, Uruguai e Venezuela. Dados de OEA, 2012.

fato da audiência estar habituada a assistir filmes de Hollywood (COMISSÃO EUROPEIA, 2008c).

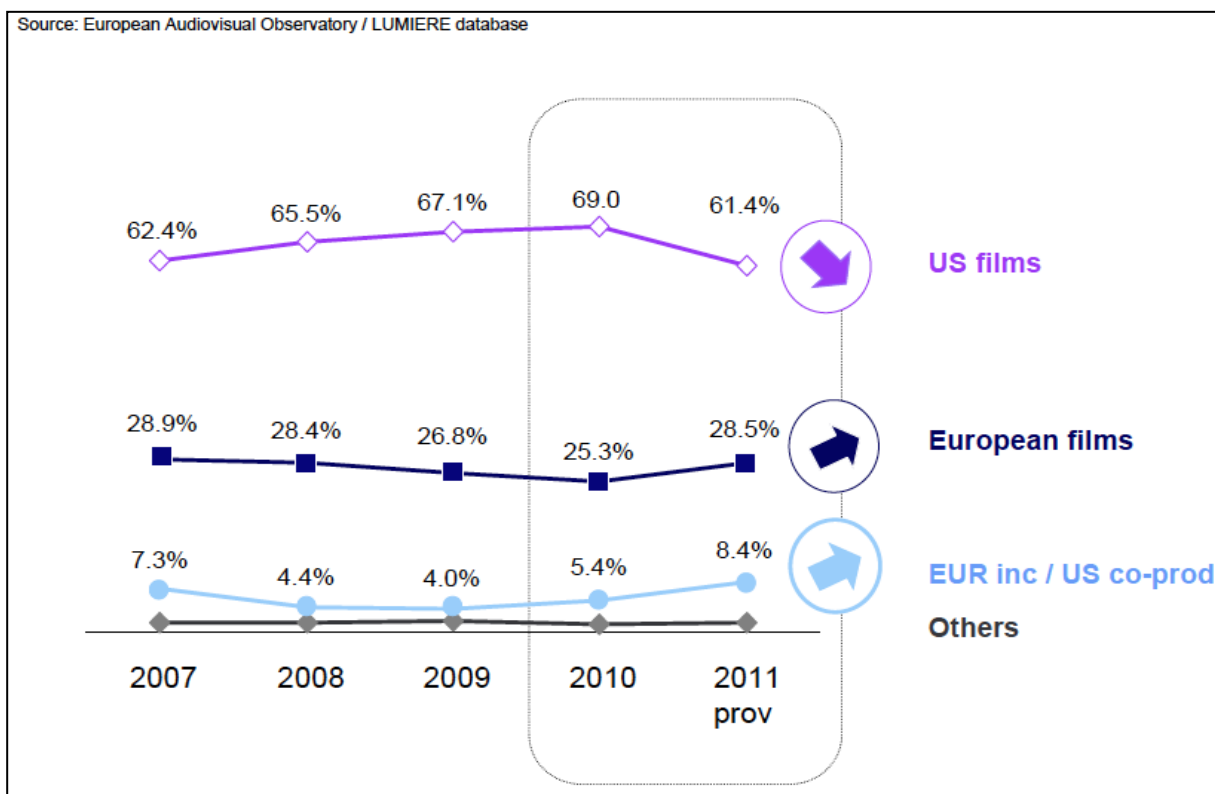


Figura 3: Cotas do mercado europeu de exibição - 2007 a 2011
 FONTE: KANZLER, 2012.

Um estudo realizado pelo Instituto de Estatística da Unesco (UIS) identificou os Top 20 filmes de longa-metragem em 155 países, entre 2007 e 2009 (UNESCO, 2012). O estudo concluiu que os filmes que aparecem como os mais populares em quase todos os países pesquisados são *blockbusters* produzidos, distribuídos e exibidos no modelo de negócio dos estúdios de Hollywood. Os filmes produzidos em outros modelos, regionais ou nacionais, apareceram quase sempre abaixo dos 20 primeiros colocados, salvo raras exceções (UNESCO, 2012). O Quadro 7 apresenta o país de origem dos filmes longas-metragens que figuraram nas listas Top 10 de 61 países do mundo e a quantidade de vezes que cada país aparece²⁴. É interessante notar como a diversidade de filmes é limitada. Apenas 171 filmes constam nas listas. Desse total, 74% (127 filmes) apareceram apenas uma vez e são

²⁴ As listas Top 10 dos 61 países estudados estão disponíveis em:
 <<http://stats.uis.unesco.org/unesco/ReportFolders/ReportFolders.aspx>>. Acesso em 12 agosto 2012.

provenientes de 35 países. Os Estados Unidos figuram absolutos na lista com 38 filmes que constam em diversas listas dos mais assistidos ao redor do mundo. Somando todos os 61 países, apenas 11 filmes conseguiram estar entre os Top 10 em 11 países - nove são provenientes dos Estados Unidos.

Ocorrência no Top 10	Número de filmes	Origem dos filmes e quantidade de filmes por país
Filme aparece uma vez	127	Argentina (1), Áustria (1), Bélgica (2), Brasil (2), China (3), Hong Kong - Região Administrativa da China (2), Costa Rica (2), República Checa (4), Dinamarca (1), República Dominicana (1), Egito (8), Finlândia (2), França (4), Geórgia (8), Alemanha (1), Grécia (2), Irã (República Islâmica do) (10), Itália (3), Japão (5), Marrocos (4), Mianmar (5), Holanda (2), Nigéria (5), Noruega (3), Paquistão (10), Polônia (3), República da Coreia (7), Rússia (4), Sérvia (2), Eslováquia (1), Espanha (3), Suécia (1), Turquia (5), Reino Unido (2), Estados Unidos (8)
Filme aparece 2 vezes	13	Austrália (1), China (1), Alemanha (1), Federação Russa (3), Suécia (1), Estados Unidos (6)
Filme aparece 3 vezes	10	Federação Russa (1), Suécia (2), Estados Unidos (7)
Filme aparece 4 vezes	2	Estados Unidos (2)
Filme aparece 5 vezes	2	Estados Unidos (2)
Filme aparece 6 vezes	2	Estados Unidos (2)
Filme aparece 8 vezes	2	Estados Unidos (2)
Filme aparece mais de 10 vezes	11	Estados Unidos (9), Reino Unido (2)

Quadro 7: Origem dos filmes que aparecem nas listas Top 10 de 61 países - 2009

FONTE: adaptado de UNESCO, 2012 (tradução nossa).

Do Mercosul, apenas Brasil e Argentina figuraram nas listas Top 10 de 2009. Todavia, os três filmes citados apenas constaram entre os dez mais vistos nos próprios mercados nacionais. Portanto, nenhum filme do Brasil ou da Argentina esteve entre os mais vistos em qualquer outro país, inclusive no Mercosul. Os filmes brasileiros que ocuparam o ranking como sucesso de bilheteria no país em 2009 foram *Se Eu Fosse Você 2* e *A mulher Invisível*, que ocuparam, respectivamente, o segundo e décimo lugares da lista dos dez mais vistos no Brasil (OEA, 2010). Vale lembrar que ambos são coproduções comerciais da Globo Filmes, empresa do maior grupo de comunicação brasileiro, com a participação de atores famosos. Na Argentina, em 2009, um filme nacional figurou em primeiro lugar no ranking de bilheteria. Trata-se do filme ganhador do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro *El Secreto de sus Ojos*, coprodução com a Espanha. Todos os outros nove filmes da lista Top 10 na Argentina são produções estrangeiras norte-americanas (OEA, 2010).

Todavia, a hegemonia das majors dos Estados Unidos não é um privilégio dos países latinos. Em 2010, entre os 20 filmes mais vistos no mundo, 19 têm os Estados Unidos como país de origem (APÊNDICE H). Desses, 13 foram produzidos completamente nos EUA e os outros sete em coproduções com o Reino Unido (5), a Alemanha (1) e a China (1). Apenas um filme entre os 20 mais vistos não é norte-americano. Trata-se de uma coprodução europeia entre Alemanha, França e Reino Unido (OEA, 2011). A lista dos 20 filmes mais assistidos em 2011 agrava o cenário: 20 filmes norte-americanos produzidos no modelo dos grandes estúdios, sendo apenas dois com o Reino Unido e um com os Emirados Árabes (APÊNDICE H). Em relação às produtoras, as majors também são proeminentes. Apenas duas obras foram produzidas pelos estúdios Summit Entertainment e Weinstein.

Nas listas dos Top 20 de 2010 e 2011 (APÊNDICE H), é interessante notar a quantidade de continuções (também chamadas sequelas), *remakes* e *franchises* (transmídia) de outros produtos como livros, vídeo games e desenhos animados. Entre os 40 filmes, 18 são continuções de filmes lançados nos anos anteriores e que também fizeram parte da lista dos mais vistos no mundo. A estratégia de lançar novos produtos a partir de um primeiro é uma característica do modelo de negócio do cinema contemporâneo. No fim de semana de 24 e 25 de fevereiro de 2013, o filme *Duro de Matar: Um Bom Dia Para Morrer (A Good Day to Die Hard)*, foi o mais visto em 66 países do mundo (BOX OFFICE MOJO 26/02/2013). O filme, uma produção da Fox Filmes, é a quinta continução da série Duro de Matar.

Na Europa, o cenário se repete. Na lista dos 21 filmes mais vistos em 2011 na União Europeia, apenas quatro são produções europeias. Os outros são produções americanas, sendo apenas quatro deles em coprodução com a Europa. Os filmes europeus também parecem não circular no território regional. Apenas 30% da audiência de um filme europeu provém do mercado regional (não nacional). Adicionalmente, a cota de mercado dos filmes europeus fora da Europa não ultrapassa 7% (DE VINCK, LINDMARK, 2012).

Alguma novidade nesses dados? Não. No Quadro 8 também ressaltamos a presença das majors de Hollywood nos 10 filmes com maior arrecadação na história do cinema mundial (com inflação ajustada e atual). Esses indicadores de mercado ressaltam a homogeneização da oferta cinematográfica nas salas de cinema e, por conseguinte, o quadro de desigualdades de condições no comércio internacional de filmes. Os países estão aumentando a produção, todavia esse acréscimo produtivo ainda não está sendo traduzido em maior circulação da produção, mais espaço nas salas de exibição e, conseqüentemente, maior audiência.

TOP 10 arrecadações do cinema global (inflação atual)				TOP 10 arrecadações do cinema global (inflação ajustada)		
	Título	Estúdio	Ano	Título	Estúdio	Ano
1	Avatar	Fox	2009	Gone with the Wind	MGM	1939
2	Titanic	Paramount	1997	Star Wars	Fox	1977
3	Marvel's The Avengers	Buena Vista	2012	The Sound of Music	Fox	1965
4	Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2	Warner Bros	2011	E.T.: The Extra-Terrestrial	Universal	1982
5	Transformers: Dark of the Moon	Paramount/ Dream Works	2011	Titanic	Paramount	1997
6	The Lord of The Ring: The Return of the King	NL	2003	The Ten Commandments	Paramount	1956
7	Skyfall ⁽¹⁾	Sony	2012	Jaws	Universal	1975
8	The Dark Knight Rises	Warner Bros	2012	Doctor Zhivago	MGM	1965
9	Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest	Buena Vista	2006	The Exorcist	Warner Bros	1973
10	Toy Story 3	Buena Vista	2010	Snow White and the Seven Dwarfs	Disney	1937

Quadro 8: Top 10 arrecadações na história do cinema global

⁽¹⁾ Ainda estava em cartaz em fevereiro de 2013

FONTE: elaboração própria com dados de < <http://boxofficemojo.com/alltime/world/>>. Acesso em: 27 fev. 2013

O sistema de produção, distribuição e exibição montado pelas majors domina a cadeia produtiva da indústria cinematográfica em quase todo o mundo e gera distorções no acesso aos bens audiovisuais. Disputar espaço com as produções de Hollywood em salas comerciais é uma briga difícil para qualquer obra não produzida e/ou distribuída pelas majors. O sistema dos estúdios controla os espaços de exibição e os canais de distribuição, impondo pacotes e ocupando a maior parte das salas. Adicionalmente, antes mesmo do filme chegar às salas de exibição, uma ampla estratégia de promoção baseada no *star system* midiático ocupa programas de televisão, revistas e a internet (websites e redes sociais) de modo a prender a atenção e atrair o interesse do espectador. Ampliar a audiência para filmes locais significa, portanto, mais do que produzir novos filmes. Significa criar estratégias para abrir espaços de exibição, a exemplo das estratégias de lançamentos de filmes como Cidade de Deus e Janela da Alma (MATTA; LOIOLA, 2009). Todavia, a maioria das políticas cinematográficas ainda privilegiam o incentivo à produção cinematográfica, com pouca atenção à demanda por novos espaços e estratégias de exibição (GONZÁLEZ, 2012).

1.3.2 O cinema entre o comércio internacional e a diversidade cultural

O quadro de desigualdades na exportação de produtos audiovisuais gerou uma discussão internacional que marcou as últimas décadas do século XX, a primeira década do século XXI e ainda divide posições na Organização Mundial do Comércio. De um lado, países liderados pela França e o Canadá defendem barreiras comerciais à entrada de produtos audiovisuais em seus territórios alegando que a diversidade cultural nacional precisa ser protegida. Do outro, os Estados Unidos defendem que o audiovisual deveria estar submetido às mesmas leis internacionais de comércio que todos os outros produtos. A Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) liderou discussões que culminaram na adoção da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005), com a aprovação de 148 países.

Três princípios da Convenção da Diversidade Cultural estão diretamente relacionados ao tema desta tese. Primeiro, o **Princípio do acesso equitativo** defende que:

O acesso equitativo a uma rica e diversificada gama de expressões culturais provenientes de todo o mundo e o acesso das culturas aos meios de expressão e de difusão constituem importantes elementos para a valorização da diversidade cultural e o incentivo ao entendimento mútuo (UNESCO, 2006, p. 4).

O exercício de poderes desiguais no comércio audiovisual internacional limita o acesso equitativo à diversificação da oferta de filmes nas salas de cinema, bem como aos meios de produção. Como ressaltou Celso Furtado (1984), a questão envolve a definição dos povos que poderão exercer o direito à criatividade audiovisual, a contar suas histórias e, desta forma, contribuir para o patrimônio cultural comum; e aqueles povos que terão este direito cerceado, tendo que se conformar com o consumo da produção mercantilizada de Hollywood. Portanto, partimos do princípio de que a política cinematográfica deveria promover a democratização do cinema global.

Segundo, o **Princípio da complementaridade dos aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento** afirma que:

Sendo a cultura um dos motores fundamentais do desenvolvimento, os aspectos culturais deste são tão importantes quanto os seus aspectos econômicos, e os indivíduos e povos têm o direito fundamental de dele participarem e se beneficiarem (UNESCO, 2006, p. 4).

A política cinematográfica deve conciliar interesses privados, relativos ao modelo de negócio da indústria cinematográfica, e o interesse público, sob o viés da diversidade cultural do cinema. Nas últimas décadas, a tecnologia, a globalização e outros fatores políticos, ideológicos e econômicos motivaram a reestruturação do segmento audiovisual mundial em oposição à avassaladora hegemonia de Hollywood. Surgiram diversos movimentos de contra-fluxo cinematográfico a exemplo do ressurgimento do cinema europeu, do crescimento da produção na América Latina e dos casos das cinematografias da Índia e da Nigéria, que inovaram o negócio audiovisual. Os movimentos contra-hegemônicos do cinema global foram, em geral, iniciados por realizadores e intelectuais, que passaram a produzir sem a estrutura ideal, porém visando à criação de contra-fluxos midiáticos (THUSSU, 2007).

Por fim, o **Princípio da solidariedade e cooperação internacionais** estabelece que:

A cooperação e a solidariedade internacionais devem permitir a todos os países, em particular os países em desenvolvimento, criarem e fortalecerem os meios necessários a sua expressão cultural – incluindo as indústrias culturais, sejam elas nascentes ou estabelecidas – nos planos local, nacional e internacional (UNESCO, 2006, p. 4).

O terceiro princípio da Convenção da Diversidade ressalta como a cooperação internacional pode representar novas possibilidades para a sustentabilidade do cinema local. Tais arranjos podem se dar entre nações, em projetos de cooperação transnacional ou regional, bem como entre regiões, via iniciativas de cooperação inter-regional.

1.3.2.1 Diversidade cultural na mesa de negociações

A adoção, em 2005, da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, também conhecida como Convenção da Diversidade Cultural, foi um marco histórico de uma longa negociação sobre a liberalização do comércio de produtos audiovisuais que começou em 1947. A discussão sobre o caráter específico dos bens e

serviços audiovisuais é importante no âmbito das preocupações políticas desta investigação tendo em vista que envolve a dualidade entre economia e política do globalizado setor audiovisual. Sem ter a intenção de esgotar o assunto, nas próximas páginas apresentamos o contexto histórico das discussões e a situação atual do cinema na implementação da Convenção da Diversidade Cultural.

Neste sentido, vale retroceder à segunda metade da década de 1940, quando o fim da Segunda Guerra Mundial fomentou a criação de uma série de instituições internacionais, como o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional (UNESCO, 2000). A intenção das autoridades mundiais, lideradas pelos Estados Unidos, era criar uma terceira instituição, a Organização Internacional do Comércio (OIC), que deveria estabelecer regras de liberalização do comércio e de adoção de medidas de controle nas áreas de serviço, trabalho, investimento financeiro, entre outras (OMC, 2011). Em 1947, enquanto trabalhavam na proposta de criação dessa instituição, 23 países assinaram o Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT), para regular e liberalizar as relações econômicas na arena internacional (OMC, 2011). Em 1948, quando a proposta da OIC foi apresentada para aprovação, diversos países, inclusive os Estados Unidos, foram contrários ao processo liberalizante que deveria ser implantado pela nova organização. O projeto da OIC foi engavetado e o GATT se consolidou como o documento multilateral que forneceu as bases para as negociações internacionais que aconteceram entre 1948 e 1994 (UNESCO, 2000; OMC, 2011).

Salientamos dois princípios previstos nos acordos comerciais nesse âmbito. O princípio da "nação mais favorecida" (MFN, sigla para *most favoured nation*), defende que se uma nação concede um benefício a uma outra em uma negociação, o mesmo benefício deve ser estendido a todos os membros do GATT visando o tratamento igualitário. Já o princípio do "tratamento nacional" garante o mesmo tratamento tarifário para produtos nacionais e importados nos mercados membros do acordo (UNESCO, 2000). Em 1986, iniciou-se a Rodada do Uruguai, que contou com a participação de 123 países. O projeto de criação de uma instituição internacional entrou na agenda de discussão e foi negociado durante os sete anos e meio da Rodada do Uruguai, que terminou em 1994 com a criação da Organização Mundial do Comércio (OMC) (OMC, 2011). O acordo de 1947 foi atualizado e assinado por 128 países em janeiro de 1995. Em 2013, a OMC está consolidada como uma organização

intergovernamental formada por 159 membros²⁵. O último ciclo de negociações, a Rodada de Doha, foi iniciado em 2003 e ainda está em curso.

O setor audiovisual foi assunto das negociações internacionais de 1947, quando ficou claro que "os norte-americanos consideravam a cultura como um produto como outro qualquer" (PAUWELS e LOISEN, 2003, p. 293, tradução nossa). Os Estados Unidos estavam apoiando a reconstrução da União Europeia através do Plano Marshall. Conforme explicam Caroline Pauwels e Jan Loisen (2003), em troca desse apoio, os EUA solicitaram a liberalização do mercado e a proibição de cotas nacionais, que impediam a livre entrada de filmes de Hollywood em alguns mercados europeus. A justificativa apresentada era que as barreiras ao cinema deveriam ser eliminadas tendo em vista o princípio do "tratamento nacional". A solicitação foi rechaçada pelos governos europeus (PAUWELS; LOISEN, 2003). Em 1960, os Estados Unidos fizeram nova tentativa de liberalizar o mercado audiovisual internacional e impedir medidas protecionistas. Dessa vez, atacaram a produção destinada a exibição na TV com a justificativa de que as barreiras europeias à importação de produtos televisivos feriam o GATT. Mais uma vez, a especificidade cultural foi defendida na Europa como medida para proteger mercados internos (PAUWELS; LOISEN, 2003).

Na Rodada do Uruguai, os Estados Unidos passaram a defender uma proposta de liberalização mais ampla, que incluiria no campo de atuação da OMC o comércio de serviços e bens que geram propriedade intelectual, através do Acordo Geral sobre Comércio de Serviços (GATS) (UNESCO, 2000). A então Comunidade Europeia apoiou a posição americana tendo em vista benefícios que adquiriria na negociação com terceiros. No período, a Europa vivenciava a privatização de redes públicas de televisão, inclusive na França, e a implantação da Diretiva Televisão Sem Fronteiras (Capítulo 3) que pregava cotas para transmissões televisivas na região (PAUWELS; LOISEN, 2003). Todavia, o posicionamento favorável à liberalização apresentado pelo Dossiê do Audiovisual foi questionado pela França e por um grupo de países que se posicionavam a favor do princípio da exceção cultural. Tal princípio prega que "a cultura não é como qualquer outra mercadoria, porque vai além do comercial: bens e serviços culturais transmitem ideias, valores e modos de vida que refletem as identidades plurais de um país e a diversidade criativa de seus cidadãos." (UNESCO, 2000, p. 36, tradução nossa). Assim, o campo de batalha estava formado. De um lado, o grupo liderado pelos Estados Unidos e Israel defendiam a inclusão de bens e serviços culturais nos

²⁵ Atualizado em 2 de março de 2013. Informação disponível em: <http://www.wto.org/english/thewto_e/whatis_e/tif_e/org6_e.htm>. Acesso em 6 mar 2013.

acordos comerciais como uma mercadoria comum. Do outro lado, a França liderava o grupo que defendia que a indústria cultural deveria ser tratada de forma exclusiva, tendo em vista que gera valor simbólico (SERFET, 2009).

O setor audiovisual e o cinema estavam no centro das discussões sobre a exceção cultural. Se tomamos como exemplo a produção de um filme, trata-se de um bem comerciável que envolve diversas etapas de prestação de serviços - desde a pré-produção à exibição em salas de cinema (DE VINCK, 2011). A produção pode envolver empresas internacionais. Ademais, o cinema é um setor global, que demanda a exportação do produto final, o filme, para além dos mercados locais. Portanto, a atividade audiovisual estaria no âmbito de atuação da Organização Mundial do Comércio por envolver o comércio internacional de bens e serviços. Todavia, os países favoráveis a exceção cultural, como o Brasil, o Canadá e a Suíça, advogavam pelo direito a executar políticas públicas de fomento às indústrias audiovisuais. Eles defendiam que as indústrias culturais e, particularmente o setor audiovisual, demandam mecanismos de apoio financeiro e medidas protecionistas para garantir a sobrevivência no mercado internacional, que é altamente competitivo. Como defende a Unesco,

se sujeitas apenas a considerações comerciais, muitas das indústrias culturais locais seriam rapidamente substituídas por aquelas com maior musculatura financeira devido à sua presença multinacional e posição de monopólio. Os negociadores perceberam que mecanismos eram necessários para manter e desenvolver um grau viável de produção nacional que reflita formas locais de expressão cultural e evite a padronização de gostos e de comportamento (UNESCO, 2000, p. 36, tradução nossa).

Os princípios do GATT e do GATS de liberalização dos mercados, tratamento nacional e nação mais favorecida impediriam os Estados nacionais de executarem políticas audiovisuais de fomento comercial. Entre os programas públicos que poderiam ser limitados pelos acordos estão iniciativas de financiamento para qualquer etapa do setor audiovisual, acordos bilaterais ou multilaterais de coprodução e sistemas de cotas (PUPPIS, 2008). Em 1993, a Comunidade Europeia "voltou atrás" na posição inicial e passou a apoiar a exceção cultural visando a manutenção das políticas de integração audiovisual regional (PAUWELS; LOISEN, 2003, p. 295). Na finalização da Rodada do Uruguai, em 1994, comemorou-se a não inclusão do audiovisual sob os acordos GATS e GATT. Logo depois, o Canadá conseguiu excluir bens e serviços audiovisuais do Acordo de Livre Comércio da América do Norte (Nafta). Todavia, como aponta Loisen (2006), a cláusula da exceção cultural não foi incluída

formalmente nos acordos: "nenhuma referência clara e direta à especificidade do setor audiovisual pode ser encontrada em acordos da OMC. Além disso, as exceções implícitas para o setor audiovisual estão sempre sujeitas a (re)negociações" (LOISEN, 2006, p. 276, tradução nossa). Portanto, as conquistas alcançadas pelas negociações da Rodada do Uruguai ainda demandavam garantias legais e institucionais (UNESCO, 2000).

Em 1997, a Unesco defendeu a relação entre cultura e desenvolvimento com a publicação do documento *Nossa Diversidade Criadora: relatório da Comissão Mundial para a Cultura e o Desenvolvimento* (PEREZ DE CUELLAR, 1997). Nos anos 2000, uma concertação de esforços em torno do conceito da diversidade cultural envolveu organizações internacionais como a Unesco; regionais como a União Europeia; e países como o Brasil, o Canadá, a China, a Índia e a África do Sul (KAUARK, 2009; SERFET, 2009; VIEIRA, 2009). Esse movimento iniciou uma série de discussões que culminaram na assinatura da Declaração Universal da Diversidade Cultural, em 2001. Todavia, embora a declaração tenha avançado na definição da relação entre cultura, diversidade, economia e desenvolvimento, não representava um marco legal com valor jurídico no âmbito internacional.

Nesse contexto, em 2005, a Unesco adotou a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, documento legal de abrangência internacional, com 148 votos a favor, dois votos contrários (EUA e Israel) e quatro abstenções (Austrália, Libéria, Honduras e Nicarágua). O documento reconhece a natureza dual dos bens e serviços culturais, porém ressalta que esses não devem ser encarados como mera mercadoria (UNESCO, 2006). O documento entrou em vigor em 2007 e atualmente já foi aceito ou ratificado por 125 países, incluindo os países do Mercosul e da União Europeia. Todavia, a Convenção não tem caráter mandatório e não tem valor legal no âmbito da OMC (SERFET, 2009). Cabe às nações fazerem referência aos preceitos da Convenção ao negociarem no âmbito internacional. Os Estados Unidos, o Japão e Israel não assinaram a Convenção e mantiveram uma posição liberal em relação à cultura. Adicionalmente, é interessante notar que as negociações internacionais para a adoção e ratificação da Unesco foram marcadas pelo jogo de interesses nacionalistas. Tatiane Serfet (2009) chama a atenção para contradições no posicionamento de nações e instituições supranacionais que deixavam evidentes que "na verdade, não houve nenhum romantismo na defesa da cultura, cada um brigava pelo que lhes convinha" (SERFET, 2009, p. 85).

A Convenção da Diversidade Cultural garantiu o direito das nações à realizar iniciativas de fomento às indústrias cinematográficas. Mais do que isso, motivou a realização de

parcerias internacionais visando a defesa e a proteção da diversidade cultural e contra a hegemonia da cinematografia norte-americana (CRANE, 2012). De forma proeminente, esse discurso foi incluído nas políticas regionais para a cultura e para o cinema a partir de 2005, substituindo a ênfase anterior na questão da identidade regional (COMISSÃO EUROPEIA, 2007a; MERCOSUL/GMC/RES. N° 27/09; RECAM, DCI-ALA/2008/20-297). A Convenção da Diversidade Cultural também deu novo ímpeto à política externa europeia. O bloco divulgou documentos e passou a realizar iniciativas focadas na intenção da UE em se tornar um reconhecido defensor público dos preceitos da Convenção da Diversidade Cultural (CHAKRAVARTY; SARIKAKIS, 2006; CRUSAFON, 2009 b; HANANIA, 2010), em uma perspectiva alternativa de exercício do poder normativo (MANNERS, 2008; BRÖZEL; RISSE, 2009; WRIGHT, 2011).

Esse discurso é evidente na leitura do acordo de cooperação inter-regional UE-Mercosul do Programa Mercosul Audiovisual. O plano da cooperação apresentado em 2006 destaca:

Tal como a maioria dos mercados mundiais, o mercado conformado pelos países do Mercosul é dominado, numa porcentagem que vai de 80% a 90%, pela cinematografia norte-americana, relegando as outras regiões a um plano absolutamente marginal, o que gera um déficit comercial importante e afeta o conhecimento dos imaginários e as poéticas dos outros povos, e por consequência, um diálogo intercultural que garanta a diversidade cultural (RECAM, 2009b, p. 7).

A cooperação inter-regional é, então, justificada como uma ação de resistência à homogeneização cultural, que afeta o direito ao acesso à cultura e ao fazer cultural. Nesse discurso, combater a hegemonia do cinema norte-americano representaria ampliar possibilidades para o exercício do direito a produzir cultura dos realizadores europeus ou latinos. Na medida em que a lógica de mercado das majors impera, o cinema fica submetido e limitado a disputa por espaços de exibição com os *blockbusters* americanos. Sobra pouco espaço para a experimentação artística e para modelos que não se enquadrem no sistema comercial. Nesta perspectiva, está entre as atribuições da Recam "adotar medidas que garantam o direito dos povos da região a produzir e aceder aos conteúdos cinematográficos e audiovisuais que expressem nossa identidade e diversidade cultural" (RECAM, 2009b, p. 11).

1.3.3 Novas tecnologias, novo cenário? A dimensão tecnológica do cinema

A influência da dimensão tecnológica sob os modos de produção, comercialização e consumo do cinema não é uma novidade (VOGEL, 2011). Até meados dos anos 1920, o cinema, que era mudo, mimético e sem cores, foi transformado quando passou a ser sonoro e colorido. Poucos anos depois, a invenção e popularização da televisão tornou possível a exibição doméstica de filmes e outros conteúdos audiovisuais. Todavia, se no início o telespectador dependia da programação dos canais de TV, a introdução dos sistemas de videocassete, a partir dos anos 1970, concedeu liberdade de escolha na seleção de horários e conteúdos a serem assistidos. Aos poucos, novos sistemas foram introduzidos para melhorar a qualidade da reprodução audiovisual nas salas de cinema e nas residências: *surround system*, *widescreen*, DVD, Blu-ray. A partir dos anos 1990, a popularização das salas multiplex no mundo e, mais recentemente, a reintrodução da tecnologia 3D motivou o público a voltar às salas de exibição. Contudo, em 2012, o 3D já está amplamente disponível em aparelhos domésticos de TV.

A apropriação tecnológica no setor audiovisual pode ser entendida como um processo em espiral: novos dispositivos e configurações técnicas são criados, comercializados e popularizados até que uma nova geração de inovações reinicie uma nova etapa. Contudo, uma mudança significativa na relação entre o audiovisual e a tecnologia parece ter sido introduzida sob influência da globalização e das novas redes de produção e consumo que cortam as escalas geográficas e as barreiras territoriais (DICKEN, 2003). As Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) estão alterando os tradicionais modos de operacionalização da produção, distribuição, exibição e consumo do cinema (UNESCO, 2012). Harold Vogel (2011) apresenta um sumário conciso sobre como a internet está mudando o modelo tradicional de negócio da indústria midiática, que era baseado em direitos de autor e limites geográficos. Segundo o autor, a internet flexibiliza a relação entre produtores e consumidores e redefine o papel do distribuidor como "vigia dos portões do mercado", sem contudo eliminá-lo. A rede também possibilita a criação de novos produtos e serviços, ampliando a quantidade, a variedade e a acessibilidade dos conteúdos (VOGEL, 2011). Neste subtópico, daremos alguns exemplos de como estas tecnologias estão rompendo as barreiras do mercado cinematográfico dominado pela indústria de Hollywood.

Vamos começar pelo desafio de financiar uma produção cinematográfica. Para Vogel (2011), "alguns dos trabalhos mais criativos na indústria cinematográfica se refletem não nas

telas, mas nos prospectos financeiros que são colocados em circulação na tentativa de financiar projetos de cinema" (VOGEL, 2011, p. 116, tradução nossa). Como visto anteriormente, o risco de que um filme não seja lucrativo é elevado, o que dificulta a aquisição de financiamento industrial (DE VINCK; PAUWELS, 2008). O financiamento público é extremamente concorrido. As dificuldades são ampliadas quando se trata de novos realizadores.

Uma das portas abertas pela internet é o uso do financiamento coletivo ou colaborativo (*crowdfunding*) para produções audiovisuais. O financiamento coletivo é uma forma de arrecadar apoio financeiro através da internet para ações sociais e culturais diversas. Em linhas gerais, o proponente disponibiliza, em um site colaborativo, o projeto e o total de recursos que espera arrecadar em um período de tempo determinado. O projeto fica disponível para qualquer pessoa que queira contribuir. Geralmente, os doadores recebem alguma recompensa no final, que pode ser o nome nos créditos ou pequenos objetos promocionais do filme. Na internet, é possível encontrar diversos sites dedicados à arrecadação no setor audiovisual. Esse tipo de captação de recursos tem se tornado uma alternativa aos editais e leis de incentivo público e ao financiamento privado. Todavia, o mais comum é que apenas uma parte do financiamento de um longa metragem tenha sido captada através do financiamento coletivo (BRAET; SPEK, no prelo). Já no caso de produções de curta metragem ou vídeo, com um orçamento menor, existem diversos casos de projetos totalmente financiados através de plataformas como a Catarse, no Brasil, por exemplo²⁶.

Ademais, a produção cinematográfica é caracterizada por elevados custos de operacionalização que criam limites à entrada de não profissionais no mercado. Nos anos 2000, a popularização de equipamentos digitais e redes sociais deram novo ímpeto ao cinema de guerrilha, modo colaborativo de fazer cinema rápido, barato e alternativo (sem licenças e locações exclusivas). A digitalização dos equipamentos de captação e edição de imagens barateou custos de produção. Em diversos países do mundo surgiram pequenas produtoras audiovisuais que passaram a produzir em paralelo ao mercado dominado pelos grandes estúdios. Nesse modo de fazer cinema, as redes sociais e os canais de compartilhamento de vídeos, como o Youtube e o Vimeo, são usados para promover o intercâmbio entre novos realizadores, aproximando roteiristas, diretores e outros trabalhadores da indústria cinematográfica, geralmente recém saídos das universidades e dispostos a trabalhar de forma

²⁶ Na página Bem-sucedidos, do site da Cartarse (<http://catarse.me/pt/explore#successful>), é possível conferir uma longa lista dos projetos já financiados pela plataforma.

voluntária ou com remuneração reduzida. A localização geográfica deixou de ser uma barreira ao intercâmbio artístico e profissional. As redes também ajudam na captação de recursos materiais para a produção dos filmes, como equipamentos, figurinos, etc. Nesse contexto, é possível afirmar que as TIC's estão alterando a capacidade de realização audiovisual dos atores independentes (DE VINCK, LINDMARK, 2012).

Nas etapas de distribuição e exibição, a digitalização contribui para a redução dos custos de reprodução das cópias e de logística de deslocamento dos filmes. Os maiores beneficiados nessa etapa são os realizadores que residem em países pequenos, onde não existem grandes laboratórios de revelação de películas, como no caso do Uruguai, por exemplo. Além das mudanças em termos técnicos relativos à produção e distribuição do cinema, a tecnologia também tem alterado os hábitos de consumo e os modelos de negócio da distribuição cinematográfica. A digitalização dos conteúdos também ampliou as possibilidades de realização de festivais e mostras de cinema independente. Já a internet abre janelas de exibição e modos alternativos de comercialização de conteúdos, a exemplo de iniciativas como Netflix, Wuaki, e Mobz. São canais que funcionam principalmente entre a demanda e a oferta do cinema de nicho, voltado para públicos com gostos e necessidades específicas.

Todavia, a digitalização também fortaleceu a pirataria de conteúdos, um "inimigo" que a indústria cinematográfica ainda não conseguiu combater. Um estudo divulgado pelo MPAA (PRICE, 2011), concluiu que 23,8% de todo o tráfego global de dados na internet infringe direitos de autor. Analisando 10 mil arquivos baixados de um site específico, o estudo descobriu que 99,24% do material estava infringindo direitos de autor. Desse total, 35,8% correspondia a pornografia, 35,8% a filmes e 12,7% a conteúdos audiovisuais televisivos. O estudo também aponta como tráfego ilegal os sites de fluxo de mídia (*streaming*) que transmitem filmes, séries e outros produtos audiovisuais através da internet, sem a necessidade de baixar arquivos (PRICE, 2011).

No Mercosul, o infringimento de direitos de autor através da internet tem chamado a atenção das autoridades internacionais. No relatório de 2012 da Aliança Internacional pela Propriedade Intelectual (IIPA), a Argentina está na *Priority Watch List*, lista dos dez países com maiores indicadores de pirataria. O Brasil, está na segunda lista de países com casos não prioritários e o Paraguai está sendo monitorado. Nos três casos, são registrados os mesmos tipos de infringimento de propriedade intelectual através da internet e da produção física de cópias ilegais que são vendidas nas ruas e mercados. As autoridades no tema afirmam que a

pirataria tem limitado a compra e venda de direitos de distribuição e exibição de filmes (EUROPA CINEMAS, 2010). O lado positivo da pirataria, como ressalta Toby Miller (2007), é que a reprodução ilegal pode tornar o conteúdo audiovisual acessível a novos públicos, que não têm possibilidades ou costume de pagar pelo modo tradicional de consumo. A pirataria, portanto, pode representar a formação de novos públicos consumidores com custo reduzido em relação às caras campanhas de publicidade para lançamento em salas de exibição (MILLER, 2007).

Para reverter o saldo negativo com a pirataria, a indústria do cinema tem investido na inovação dos modelos de negócio. A exibição em salas digitais, por exemplo, pode representar tanto uma oportunidade quanto um desafio. Por um lado, as salas digitais asseguram a qualidade da exibição. Na América Latina, entre 2007 e 2011, o número de salas digitais passou de 19 para quase 2500 (GONZÁLEZ, 2012). Na Europa, o número de salas digitais 3D subiu de 6.968 em 2010 para 9.355 em 2011, o que já representa 54% das salas de exibição (OEA, 2010 e 2012). Conforme salienta Kanzler (2012), vale notar que no caso europeu, em 2011, apenas 35% das novas salas de cinema europeias escolheram o formato 3D. Esse indicador representa uma mudança de paradigma tendo em vista que nos anos anteriores a maioria das novas salas de cinema na Europa eram digitais - foram 93% das novas salas em 2009 e 87% em 2010 (KANZLER, 2012).

Entretanto, González (2012) chama a atenção para o fato de que a redução de custos com cópias e logística também representa, por outro lado, a necessidade de elevados investimentos para a instalação das salas digitais (em média US\$ 200 mil na América Latina). Para receber os conteúdos digitais produzidos por Hollywood, como os filmes 3D, as salas de exibição precisam investir na padronização para receber o *Digital Cinema Initiative*, o aval das majors sobre a qualidade técnica da sala. Vale notar que 10% dos lançamentos de Hollywood na América Latina em 2009 foram em 3D. Portanto, para não abrir mão de receber conteúdos de alto apelo comercial, os exibidores são obrigados a investir na padronização das salas.

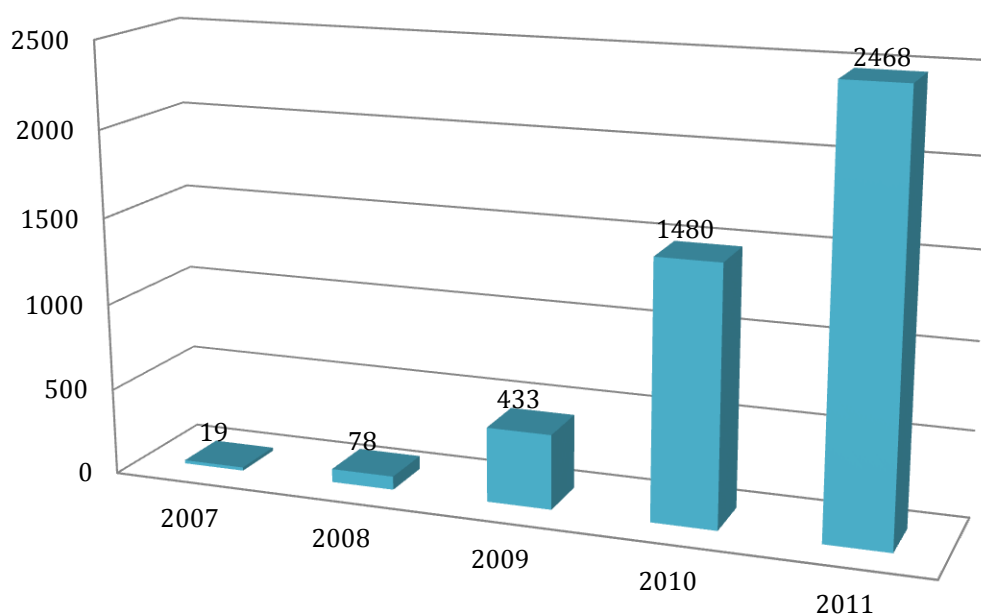


Figura 4: América Latina - Salas digitais 2K/3D - 2007 a 2011

FONTE: GONZÁLEZ, 2012, p. 10.

O alto custo de instalação gera a concentração desse tipo de salas nos grandes centros urbanos. Na América Latina (Figura 4), 70% de todas as salas digitais estão no México (49%) e no Brasil (20%) (GONZÁLEZ, 2012). Adicionalmente a digitalização parece inviável para o modelo de cinema tradicional com apenas uma ou duas telas. Na Europa, em 2010, 42% dos cinemas eram multiplex, sendo 18% pequenos *miniplex* (de 2 a 3 telas), 13% grandes *miniplex* (de 4 a 7 telas) e 11% *multiplex* ou *megaplex* (mais de 16 telas) (KANZLER, 2012). Quanto maior o número de telas no cinema, maior o percentual de digitalização. Nos cinemas multiplex, 89% das salas são digitais. Outra realidade, o percentual de salas digitais nos cinemas com apenas uma tela não chega a 11%. Para Kanzler (2012), tais indicadores apontam para o fim das salas de exibição tradicionais no cenário audiovisual europeu no futuro próximo. Ademais, como consequência da digitalização de conteúdos, enquanto o número de salas digitais cresce, o número total de salas decresce. Na Europa, em 2011 existiam 77 salas a menos do que em 2007 (OEA, 2012). Portanto, a digitalização tem como benefícios a redução de custos, a flexibilização dos procedimentos e a melhoria da qualidade técnica (DE VINCK, LINDMARK, 2012). Todavia, também pode gerar novas concentrações no que concerne ao modelo tradicional de exibição cinematográfica.

1.4 Definindo o Espaço Cinematográfico Regional

Embora os processos regionalistas tenham começado no início dos anos 1950, apenas nos anos 1990 os contornos regionais ganharam traços definidos. Foram fatores preponderantes o contexto do final da Guerra Fria e a intensificação da globalização (FRIEDMAN, 2005; RITZER, 2010). Cristina Pecequilo (2012) afirma que a relação entre regionalização e globalização é dúbia. A regionalização se aproxima da globalização "no que se refere a consolidação de espaços sem fronteiras, que facilitam a livre circulação de bens e pessoas, partindo de uma concepção e de valores comuns sobre temas políticos, econômicos, sociais e culturais" (PECEQUILO, 2012, p. 50). Todavia, a autora salienta que a formação de blocos regionais também representa a possibilidade de isolamento de um grupo de países, já que "ao abrirem suas fronteiras internas, as fechariam para o mundo" (PECEQUILO 2012, p. 50). O mesmo tipo de argumentação foi apresentado por George Ritzer (2010). Segundo o autor, a regionalização pode representar o fortalecimento de estruturas internacionais que atuam como barreiras ou catalisadores dos fluxos de informação, pessoas e objetos (RITZER, 2010), conforme os interesses políticos, econômicos e sociais dos blocos. Neste sentido, a região existe enquanto contraposição ao contexto mundial e aos países que não fazem parte do grupo.

A abordagem da regionalização enquanto estratégia de isolamento para promoção de fluxos locais é fundamental para o estudo das políticas de integração cinematográfica. Esta tese inspira-se na tradição de estudos sobre comunicação internacional, fluxos midiáticos e contra-fluxos. Um dos trabalhos pioneiros nessa arena foi a pesquisa sobre fluxos televisivos realizada por Kaarle Nordnstreng e Tapio Varis, por solicitação da Unesco, na década de 1970. Os pesquisadores finlandeses analisaram o fluxo de programas televisivos entre 57 países do mundo. O estudo concluiu que tratava-se de "uma rua de mão única" caracterizada pelo sentido unidirecional dos fluxos de programas de entretenimento e notícias. Em geral, os fluxos partiam de poucos países emissores, a saber Estados Unidos, Reino Unido, França e Alemanha, em direção aos outros países pesquisados (NORDNSTRENG; VARIS, 1974, tradução nossa). Posteriormente, a emissão de fluxos desiguais foi relacionada às estratégias do imperialismo cultural norte-americano (SAID, 1995). No caso do cinema, o imperialismo

cultural é caracterizado pela disseminação e imposição da cultura norte-americana através do modelo expansionista de Hollywood (CRANE, 2012).

No início dos anos 1980, as conclusões do informe da Unesco "Um mundo e muitas vozes", também conhecido como Relatório MacBride (1980), parece ter influenciado o início do processo de elaboração das políticas cinematográficas regionais. O relatório apresentava dados sobre a concentração de mídia, o desequilíbrio nos fluxos comunicacionais Norte-Sul e o acesso desigual à informação e à comunicação no mundo. O texto defendia modificações no sistema de comunicação global visando à democratização dos meios, mas foi embargado pelos Estados Unidos e pelo Reino Unido com a justificativa de que tais modificações representariam censura à liberdade de imprensa (UNESCO, 1980). Foi nesse período que, influenciados pelo movimento em prol da democratização da comunicação, cineastas e militantes latinos passaram a contestar a hegemonia da indústria cinematográfica de Hollywood na América Latina. Tal movimento questionava o domínio dos Estados Unidos no que concerne à produção de conteúdos e à distribuição dos mesmos nos espaços de exibição. Nesse período floresce o debate sobre a criação do "espaço audiovisual latino-americano", a exemplo do que estava em curso na Europa, com a discussão sobre o "espaço audiovisual europeu" (IBERMEDIA, 2009).

Daya Thussu (2007) classificou os atores e os fluxos midiáticos em duas grandes categorias: fluxos dominantes e contra-fluxos. Os fluxos dominantes abarcam fluxos globais, a maioria proveniente dos Estados Unidos e do Reino Unido. O autor cita Hollywood, MTV, Disney, CNN, BBC e Google como exemplos de fluxos globais dominantes. Segundo Thussu, o consumo de mensagens ideológicas dos países emissores de fluxos dominantes tem ajudado esses países a promover mundialmente interesses econômicos e políticos (THUSSU, 2007). Já os contra-fluxos são as novas redes de informação e bens culturais e foram classificados em dois grupos. Os contra-fluxos transnacionais incluem iniciativas na indústria cinematográfica (Índia, Coréia), na televisão (novelas da América Latina) e no jornalismo (Al-Jazeera, Rússia Today) (THUSSU, 2007). Os contra-fluxos geoculturais, por seu turno, são destinados a comunidades linguísticas diaspóricas, a exemplo do canal chinês Phoenix e da rede árabe MBC (THUSSU, 2007). Segundo Thussu (2007), embora ainda timidamente, estes contra-fluxos estão conseguindo quebrar a hegemonia dos fluxos globais dominantes. Para o autor, o contra-fluxo midiático precisa ser incentivado, pois pode "moldar as identidades culturais, dinamizar grupos desestimulados e ajudar a criar coalizões políticas e novas esferas públicas e privadas transnacionais" (2007, p. 18, tradução nossa).

Tendo em vista o enfoque deste trabalho nas políticas cinematográficas regionais, é importante ressaltar a explicação de Andrew Hurrell (1995) sobre o conceito de consciência regional. Segundo o autor, o sentimento de pertencimento também pode ser estimulado a partir da rivalidade em relação a um agente externo que representa uma ameaça à região (HURRELL, 1995). A globalização ampliou e fortaleceu a tradicional dominância dos Estados Unidos na produção, distribuição e exibição de conteúdos audiovisuais (THUSSU, 2007). Conforme veremos no decorrer desta tese, a integração da indústria cinematográfica regional é apontada como uma solução alternativa à hegemonia global de Hollywood já que as produções nacionais não encontraram os meios para competir com o cinema norte-americano. Uma das principais justificativas para a regionalização da política audiovisual é a de ser preciso ampliar os fluxos audiovisuais dentro da região, portanto abrir as fronteiras para a circulação de conteúdos internos e, conseqüentemente, criar barreiras ao produto norte-americano das majors. A indústria cinematográfica de Hollywood foi apontada como o rival externo que precisa ser combatido (HURRELL, 2007). Aplicando o conceito de Ritzer (2010), a política cinematográfica regional se justifica enquanto estratégia para a criação de mecanismos capazes de barrar a dominância do cinema norte-americano e, ao mesmo tempo, fomentar os fluxos cinematográficos na região, criando essa área de integração, por vezes denominada espaço audiovisual regional ou espaço cinematográfico regional.

Na investigação realizada no âmbito desta tese, buscamos encontrar uma definição para o espaço audiovisual regional, tendo em vista que o mesmo é uma das motivações para a realização do Programa Mercosul Audiovisual (PMA). No Convênio de Financiamento da cooperação UE-Mercosul do PMA, lemos que tal política tem por objetivo evitar que a construção do espaço audiovisual regional seja afetada "por condições de desigualdade frente às produções cinematográficas dominantes" (RECAM, DCI-ALA/2008/20-297p. 20). O termo também aparece nos documentos das políticas regionais tanto da América Latina (IBERMEDIA, 2009) quanto da União Europeia e foi abordado por diversos pesquisadores dedicados às políticas audiovisuais regionais (IZAGUIRRE, 1984; CRUSAFON, 1999; 2001; SÁNCHEZ RUIZ, 2007; FALICOV, 2007; JIMÉNEZ, 2009a; DONDERS, 2010; DE VINCK, 2011; MOGUILLANSKY, 2011; GONZÁLEZ, 2013). Na América Latina, a ideia de espaço audiovisual regional surgiu como uma iniciativa de realizadores e apenas mais recentemente ganhou espaço nas políticas públicas. Fazendo referências à integração por meio das redes informais de intercâmbio de conteúdo, principalmente televisivo, Néstor Garcia Canclini concluiu que "Se existe um espaço ibero-americano, é, sobretudo, como

espaço audiovisual" (CANCLINI, 2007).

Todavia, como destaca Raúl de Móra Jiménez, embora citado em acordos de cooperação regional e documentos, não existe uma definição clara do que seja o espaço audiovisual regional e o que se espera conseguir nos limites deste espaço (JIMÉNEZ, 2009b). Não encontramos uma descrição precisa do termo, mas premissas e objetivos a ele associados que deram pistas para a definição adotada na tese. Nos documentos do programa Ibermedia (2009), por exemplo, aparece o conceito de espaço audiovisual regional como uma proposta mais complexa do que a ideia anterior de criar um mercado comum transnacional para a circulação fílmica:

Uma evolução da noção de mercado comum de cinema ao de "espaço audiovisual compartilhado", que integra realidades do comércio, ações políticas e mecanismos de cooperação para preservar a identidade e aproveitar o potencial econômico contra a ameaça de uma hegemonia total do cinema e do audiovisual americano (IBERMEDIA, 2009, p. 31).

Alguns renomados autores latino-americanos se reuniram em 2003 para elaborar o documento *O espaço cultural latino-americano – bases para uma política cultural de integração*²⁷ (GARRETÓN, 2003, tradução nossa). No documento eles afirmam a importância da conformação de espaços culturais no mundo atual, que passa a se constituir não em torno do geopolítico ou do geoeconômico, mas sim em torno do geocultural. Em *A Potencialidade do Espaço Ibero-americano* (tradução nossa)²⁸, Octavio Getino (1989) fala da integração regional com foco no cinema. O autor apresenta uma defesa do espaço cinematográfico regional baseada na dupla dimensão do cinema. Por um lado, o texto apresenta diversos dados do mercado cinematográfico de produção, distribuição e exibição na região que, segundo o autor, "desde uma perspectiva puramente economicista mostram o espaço ibero-americano como um dos mais importante do mundo" (GETINO, 1989, p. 62, tradução nossa). Por outro lado, Getino ressalta aspectos culturais da região, como a história, a cultura comum e os dois idiomas de origem latina, que legitimariam a integração. Adicionalmente, o autor faz

²⁷ Título original: *El espacio cultural lationamericano: bases para una política cultural de integración*. Trata-se do Projeto Pensamento Renovado de Integração, promovido pelo Convênio Andrés Bello. Participantes: Manuel Antonio Garretón (coordenador), Jesús Martín-Barbero, Marcelo Cavarozzi, Néstor Garcia Canclini, Guadalupe Ruiz-Giménez e Rodolfo Stavenhagen.

²⁸ Título original: *La potencialidad del espacio iberoamericano*.

referência ao público potencial - hoje, de mais de 500 milhões de espectadores na Ibero-América (CIA, 2013).

Já Facundo Solanas (1998) amplia a questão para o setor audiovisual e chama a atenção para os direitos democráticos dos cidadãos ao defender o espaço audiovisual latino. Solano defende a necessidade de políticas públicas que atuem para salvaguardar o espaço audiovisual e ressalta a necessidade de uma atuação efetiva de organizações sociais e associações que devem "empurrar o Estado" (1998, p. 214). Segundo o autor,

Hoje, mais do que nunca, é necessário garantir o uso plural e democrático da expansão informática e comunicacional, ameaçada por novos monopólios dos meios de comunicação. Se trata de defender o velho direito das sociedades a usufruir de um fluxo informativo e cultural que supere o modelo unidirecional: não apenas de Norte a Sul, mas um modelo democrático autenticamente universal, que faça dos espaços audiovisuais uma grande assembleia democrática de culturas em interação permanente. Neste sentido, também é necessário reforçar os direitos da cidadania com plena vigência para contrastar as tendências que tendem a excluir aqueles não-consumidores, tanto dos novos serviços e necessidades que gera o mercado, como dos mais indispensáveis. (SOLANAS, 1998, p. 213, tradução nossa).

Ao dissertar sobre metodologia de pesquisa, John W. Creswell (2007) apresenta a estratégia da teoria baseada na realidade. Segundo o autor, uma das atribuições da pesquisa acadêmica é buscar compreender os processos e os conceitos que emergem das ações cotidianas dos atores interessados. De acordo com essa estratégia, é possível deduzir conceitos a partir de processos, de ações ou das interações entre os atores (CRESWELL, 2007). Desse modo, partimos das pistas apresentadas nos documentos de políticas regionais, bem como nas discussões dos pesquisadores e nos conceitos de governança e regionalismo para propor uma definição do termo que será aplicado ao longo desta tese. Tendo em vista o recorte da pesquisa no cinema, como já explicitado, definimos o espaço cinematográfico regional como sendo:

uma área de cooperação na qual a governança vertical (multinível) e horizontal (transnacional; inter-regional e/ou entre atores públicos e privados) promove a adoção de estratégias para fomentar fluxos intrarregionais e limitar a penetração da produção cinematográfica extrarregional, principalmente daquelas cinematografias baseadas em um modelo dominante que possam representar alguma ameaça à cinematografia local.

Tais fluxos intrarregionais correspondem tanto ao intercâmbio produtivo, via coproduções ou colaborações informais, quanto à circulação de conteúdos cinematográficos. Já os fluxos extrarregionais dominantes que ameaçam a cinematografia local podem variar em cada contexto. As políticas cinematográficas do Mercosul fazem referência direta aos fluxos dominantes provenientes de Hollywood (RECAM, DCI-ALA/2008/20-297). Todavia, em outra região ou contexto, a ameaça à cinematografia local pode estar diretamente relacionada com a presença hegemônica da produção de um país vizinho. Nesta investigação buscamos compreender como as políticas cinematográficas do Mercosul, e a cooperação inter-regional com a União Europeia, através do Programa Mercosul Audiovisual, provocam a conformação de um espaço cinematográfico regional e, por conseguinte, contribuem para a diversidade cultural.

1.5 Políticas cinematográficas regionais: o contexto justifica?

Baseada na tradição da Economia Política da Comunicação e da Cultura, esta tese analisa as políticas cinematográficas do Mercosul a partir do estudo das relações de poder, da estratificação social e das condições de produção, distribuição e intercâmbio das indústrias criativas (GARNHAM, 1979; MURDOCK E GOLDING, 1981); bem como das transformações históricas que afetam o objeto em estudo (MOSCO, 1996). Seguindo essa abordagem, seu primeiro capítulo buscou atingir dois objetivos específicos:

Objetivos específicos:

- 1.** Examinar o contexto no qual as políticas cinematográficas do Mercosul são elaboradas e executadas.
- 2.** Estabelecer os elementos que caracterizam a conformação de um espaço cinematográfico regional e a integração do setor cinematográfico.

Nesse sentido, vale lembrar que nos anos 1950 a integração regional surgiu enquanto estratégia de posicionamento geopolítico no cenário global (HURREL, 1995; VISENTINI; PEREIRA, 2012). Todavia, foi a partir dos anos 1990 que tal arranjo de gestão pública tomou ímpeto com a intensificação da globalização que colaborou para ampliar a interdependência econômica, política e até mesmo social dos países do mundo (NOGUEIRA; MESSARI, 2005; PECEQUILO, 2012). Como consequência, nações contíguas resolveram deixar de lado antigas contendas para unir forças e buscar um melhor posicionamento no cenário global. Para além da integração regional, os blocos sentiram a necessidade de fortalecer alianças com outras regiões do mundo através de iniciativas de cooperação inter-regional (BRÖZEL; RISSE, 2009, 2011). A União Europeia e o Mercosul cooperam desde o segundo ano de existência do bloco sul-americano e a temática audiovisual está inserida nessas relações desde 1995. A cooperação inter-regional tem caráter unidirecional no sentido UE-Mercosul, porém beneficia politicamente os dois blocos. Ademais, serve como pano de fundo para fortalecer parcerias nas disputas geopolíticas do cenário global e, sobretudo, para contrabalançar o poder de influência dos Estados Unidos na América do Sul (RIFKIN, 2004; SBRAGIA, 2010).

Nas políticas cinematográficas do Mercosul, a União Europeia aparece como modelo de referência a ser seguido (RECAM, DCI-ALA/2008/20-297). Entretanto, os dois blocos têm estruturas e esferas de decisão política completamente diferenciadas (APÊNDICES C e E). A União Europeia concilia instâncias supranacionais de poder com estruturas intergovernamentais. No que concerne à supranacionalidade, o princípio da subsidiariedade define as escalas de competência de cada nível de poder político. No que tange à esfera intergovernamental, a decisão das representações nacionais na UE é considerada um compromisso incontestável a ser cumprido pelo Estado-Membro (COMISSÃO EUROPEIA, 2008a; FONTAINE, 2010). Por outro lado, no Mercosul, o modelo intergovernamental de decisão não garante a efetivação das decisões tomadas na esfera regional. O intergovernamentalismo adotado pelo Mercosul privilegia a soberania dos Estados nacionais. Como consequência, o bloco acumula uma série de decisões e resoluções que nunca foram colocadas em prática (VAZ, 2006; ALMEIDA, 2008). A ausência de cumprimento das decisões regionais é um dos principais entraves da política de integração cinematográfica do Mercosul.

Tendo em vista o cenário de trocas desiguais que caracteriza o campo do cinema na esfera global, a pergunta que surge diz respeito ao potencial de implementação do espaço cinematográfico regional do Mercosul com base nas duas premissas apresentadas por esta

tese. Neste sentido, para concluir, parece-nos importante destacar os resultados da pesquisa sobre filmes de longa metragem do Instituto de Estatística da Unesco (UIS), publicado em fevereiro de 2012:

No final, um número muito pequeno de países conduzem a indústria cinematográfica no mundo. A Pesquisa Estatística sobre Filmes da UIS fornece um retrato de contrastes, onde um número limitado de países atendem às expectativas convencionais da cultura do cinema nacional, ou seja, que possuem um setor de produção cujos filmes são consumidos por populações nacionais em salas de cinema (UNESCO, 2012, p. 20, tradução nossa).

Esse contexto faz-nos entender por que a Unctad classificou o setor audiovisual como sendo um dos “mais complexos, politicamente sensíveis e subestimados entre as indústrias criativas” (UNCTAD, 2010, p. 149, tradução nossa). A hegemonia de Hollywood nas diferentes etapas da cadeia produtiva do cinema global limita a indústria cinematográfica em dois sentidos. Por um lado, a dominância norte-americana afeta os profissionais do cinema, que tem acesso limitado ao mercado interno e externo; nacional, transnacional, regional ou global. Por outro lado, limita o acesso equitativo à diversificação da oferta de filmes nas salas de cinema (UNESCO, 2006), afetando o cidadão, ou o consumidor final. Desse modo, tal dominância determina produtores, ou seja, quais povos poderão exercer o direito à criatividade audiovisual; e consumidores, aqueles que terão de se conformar com a oferta massiva da produção mercantilizada de Hollywood (FURTADO, 1984). Esse cenário de trocas desiguais ressalta a demanda por políticas públicas e impõe “desafios para os governos, particularmente em países em desenvolvimento, devido às suas peculiaridades econômicas, problemas estruturais e baixos níveis de investimento” (UNCTAD, 2010, p. 149, tradução nossa).

Vale ressaltar, contudo, que a história do cinema americano deixa evidente a necessidade de uma ampla orquestração de interesses para que a indústria cinematográfica se torne competitiva. Enrique E. Sanchez-Ruiz apresenta Hollywood como uma consequência desta concertação de esforços no livro *Hollywood e sua hegemonia planetária: uma aproximação histórico-estrutural* (2003, tradução nossa)²⁹. O autor declara:

²⁹ Título original: *Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural*

Queremos mostrar aqui que tal hegemonia não é um produto nem de "forças de mercado" que operam de maneira milagrosa a favor de Hollywood e de seus oligopólios, nem de um "destino manifesto" atribuído aos EUA por alguma divindade. Em vez disso, é um processo histórico complexo, para o qual contribuem inúmeros fatores, incluindo a participação ativa do Estado norte-americano em diferentes conjunturas, e um "protecionismo não-governamental" que constituiu uma estrutura de mercado altamente concentrada, entre outros fatores (SÁNCHEZ RUIZ, 2003, p. 5, tradução nossa).

De fato, a importância do setor audiovisual para os EUA foi recentemente atestada pela *Motion Picture Association of America* (MPAA) ao declarar que "a produção e distribuição de filmes e programas de televisão é um dos mais valiosos recursos culturais e econômicos da nação" (MPAA, 2012b, p. 1, tradução nossa). Como ressalta Sánchez Ruiz (2003), o sucesso de Hollywood pode ser caracterizado como uma conjuntura de "fatores econômicos, políticos, culturais, sociais, institucionais e tecnológicos" (SÁNCHEZ RUIZ, 2003, p. 36, tradução nossa). O autor cita diversas vantagens competitivas que impulsionaram o desenvolvimento de Hollywood. Algumas dessas vantagens são históricas e relativas a contextos que não podem ser reproduzidos na atualidade. Podemos citar, por exemplo, o contexto das guerras mundiais e o posicionamento político e econômico adotado pelos Estados Unidos nesses conflitos, bem como o pioneirismo do cinema americano, que criou um modelo de gênero e linguagem que é reconhecido no mundo todo. Outras vantagens são ligadas a fatores culturais da formação da nação americana a partir de diversos povos imigrantes, o que gerou roteiros de cunho universalista (SÁNCHEZ RUIZ, 2003). Todavia, um dos maiores motores da indústria audiovisual norte-americana foi, sem sombras de dúvida, a política protecionista que resguardou o mercado interno e apoiou financeiramente as exportações das produções americanas para o mundo (SÁNCHEZ RUIZ, 2003). Sim, estamos falando dos Estados Unidos da América, o mesmo país que agora lidera discussões antiprotecionistas na indústria cinematográfica no âmbito da OMC. Embora tenha aplicado uma política protecionista no passado, hoje, com uma indústria cinematográfica consolidada, os Estados Unidos defendem o livre comércio.

Portanto, a presença do governo como regulador e promotor do cinema se justifica pelas características internas e gerais dessa indústria. Além do fato de que os mercados cinematográficos são controlados por grandes grupos empresariais guiados pela lógica do lucro, o cinema é uma indústria de bens semipúblicos de alto custo de produção que demanda constante atualização em termos de tecnologia, mas que não oferece garantias seguras de

retorno financeiro dos investimentos (DE VINCK; LINDMARK, 2012). Tais características inviabilizam a submissão do cinema às mesmas lógicas de financiamento das indústrias comuns (DE VINCK; PAUWELS, 2008).

As disputas que culminaram na adoção da Convenção da Diversidade Cultural garantiram o direito das nações à realizar iniciativas de fomento às indústrias cinematográficas. Todavia, podem os Estados nacionais competir com a indústria de Hollywood? Nesse contexto, a política de integração cinematográfica regional aparece como uma alternativa contra a hegemonia do sistema industrial norte-americano. Nesse sentido para que haja integração cinematográfica regional também será necessário uma ampla orquestração de interesses e esforços. A cooperação transnacional pode promover redes formais na qual os Estados nacionais realizam acordos e políticas com a participação dos atores do mercado enquanto promotores e beneficiários dessas políticas, bem como formadores de redes informais de integração cinematográfica regional.

Nesse contexto, foi possível definir o espaço cinematográfico regional, termo recorrente nos documentos das políticas regionais e na literatura acadêmica, porém pouco explicado. Nesta tese, o termo **espaço cinematográfico regional** corresponde a uma área de cooperação na qual a governança vertical (multinível) e horizontal (transnacional; inter-regional e/ou entre atores públicos e privados) promove a adoção de estratégias para fomentar fluxos intrarregionais e limitar a penetração da produção cinematográfica extrarregional, principalmente daquelas cinematografias baseadas em um modelo dominante que possam representar alguma ameaça à cinematografia local. Tal definição foi adotada com base nas pistas fornecidas por documentos, pesquisas acadêmicas e, principalmente, pelos objetivos das políticas cinematográficas regionais. Essa definição abarca duas premissas da tese. A primeira corresponde ao posicionamento de que, como o cinema se desenvolve em rede, a política cinematográfica deve levar em consideração os atores interessados do mercado. A segunda ressalta que a política cinematográfica deve abranger as dimensões cultural, econômica e tecnológica do cinema.

O caso do Programa Mercosul Audiovisual é relevante para a análise da integração cinematográfica regional tendo em vista o quão inovador é o modelo de governança dessa política. A cooperação cinematográfica UE-Mercosul inclui um nível adicional de governança global da mídia ao modelo apresentado por Manuel Puppis (2010). O modelo discutido pelo autor destaca a governança vertical, entre blocos regionais e governos nacionais, e horizontal, como a relação entre atores nacionais e de mercado (PUPPIS, 2010). Todavia, o PMA, além

de representar esses dois níveis de governança horizontal e vertical, também inclui a cooperação inter-regional como um nível adicional de governança horizontal entre blocos regionais. O programa é resultado de um convênio de cooperação inter-regional entre a União Europeia e o Mercosul. Adicionalmente, no âmbito ibero-americano, a política cinematográfica do Mercosul conta com o apoio direto da Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI), além de ser beneficiada indiretamente pelas ações realizadas nesse âmbito, a exemplo do programa Ibermedia.

Tendo em vista o conceito de espaço cinematográfico regional adotado nesta tese, é possível afirmar, de antemão, que o PMA apresenta indícios de governança vertical e horizontal na promoção de políticas cinematográficas. Resta-nos, portanto, analisar o atual nível de integração da rede cinematográfica do Mercosul e compreender como essa iniciativa pode provocar a conformação de um espaço cinematográfico regional e, por conseguinte, contribuir para a diversidade cultural. Contudo, antes de focarmos no Programa Mercosul Audiovisual e nas redes formais e informais que tal iniciativa promove, cabe analisar, no próximo capítulo, o contexto das políticas cinematográficas regionais que cooperam e influenciam o Mercosul, a saber, as políticas europeias e ibero-americanas.

2. *As melhores coisas do mundo?* Experiências da política cinematográfica regional na Europa e na América Latina

Nuestro objetivo final es nada menos que lograr la integración del cine latinoamericano. Sí de simple, y así de desmesurado.

*Gabriel García Márquez*³⁰.

Embora existam registros de iniciativas de cooperação cultural internacional desde os anos 1910 (HARVEY, 1991; APÊNDICE I), apenas a partir do final dos anos 1980, as políticas cinematográficas foram incluídas no conjunto de interesses e preocupações de organizações regionais intergovernamentais e supranacionais. No Mercosul, somente em 2003, com a criação da Recam, o bloco deu o primeiro passo no estabelecimento da política cinematográfica regional. Todavia, as discussões que motivaram a criação do órgão começaram algumas décadas antes nos âmbitos europeu e ibero-americano. O segundo capítulo desta tese é dedicado aos marcos históricos das iniciativas de redes formais e informais destinadas à integração e a cooperação cinematográfica regional. O capítulo está dividido em duas grandes partes nas quais apresentamos, respectivamente, os projetos de integração cinematográfica europeu e latino-americano a partir de uma visão geral do discurso político, dos objetivos, das principais linhas de ação e da estrutura institucional do cinema em cada região. Tal contextualização contribuiu para a identificação dos atores no contexto das

³⁰ Disponível em: < <http://www.cinelatinoamericano.org/>>. Acesso em jan 2013.

iniciativas de governança regional e dos elementos considerados prioritários por essas políticas para a conformação do espaço cinematográfico regional.

2.1 A política europeia enquanto modelo de integração cinematográfica

O processo de integração regional da Europa não aconteceu de um dia para o outro. Desde que a Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA) foi criada, em 1951, a unificação dos países europeus aconteceu em estágios graduais de alargamento geográfico e político (APÊNDICES B e C). Em 2013, a União Europeia (UE) é a iniciativa de integração regional que mais avançou no que concerne à unificação econômica e política (COMISSÃO EUROPEIA, 2013 b). Em termos econômicos, destaca-se a adoção da moeda única e a representação regional nas esferas de negociação do comércio internacional. No âmbito político, a UE inovou na aplicação do modelo de governança multinível que envolve a divisão de poderes políticos e responsabilidades entre estruturas administrativas supranacionais e intergovernamentais, a partir do princípio da subsidiariedade (FONTAINE, 2010). No âmbito cinematográfico, os primeiros documentos europeus que defendiam "uma agenda de liberalização do cinema" datam de 1960 (DE VINCK, 2011, p. 286, tradução nossa). Todavia, apenas na segunda metade dos anos 1980 a concertação de esforços para a criação de um espaço audiovisual europeu foi intensificada.

Uma das primeiras ações nesse âmbito foi o Audiovisual Eureka, iniciativa promovida pela França e adotada por 26 países da Europa, com o apoio da e do Conselho da Europa (LITTOZ-MONNET, 2007). O Eureka motivou a assinatura de uma declaração conjunta em 1989 visando a promoção de redes e estratégias de cooperação em todas as etapas da cadeia produtiva do audiovisual. A iniciativa funcionou até 2003 (DE VINCK, 2011). Em paralelo, outras políticas audiovisuais foram levadas a cabo por duas organizações com atuação regional na Europa: o Conselho da Europa e a União Europeia (APÊNDICE F). Nesta sessão, faremos uma breve revisão das políticas europeias no setor audiovisual, focando nas

iniciativas ligadas ao cinema³¹. Apresentamos as políticas da União Europeia e do Conselho da Europa em três linhas de ação: políticas de harmonização da legislação nacional e regulamentação regional; políticas de apoio à indústria cinematográfica; e cooperação externa (DE VINCK et al, 2007; HUMPHREYS, 2008; CRUSAFON, 2011; DE VINCK, 2011; IOSIFIDIS, 2011). A metodologia da pesquisa é qualitativa e descritiva, baseada na análise de documentos oficiais e na revisão de trabalhos acadêmicos que se dedicaram a investigar cada uma das ações que são apresentadas nas próximas páginas.

2.1.1 O discurso da política audiovisual na União Europeia

Quando a Comunidade Europeia foi estabelecida pelo Tratado de Roma, de 1957, a cultura não foi incluída entre as políticas regionais (APÊNDICE F). Em 1973, o bloco lançou a Declaração da Identidade Europeia, mas apenas em 1992 a cultura passou a figurar entre as áreas de competência do bloco em uma função partilhada com os Estados-Membros (LITTOZ-MONNET, 2010). Todavia, é interessante notar que a gestão de políticas audiovisuais no âmbito regional precedeu a implantação da política cultural. Datam dos anos 1960 os primeiros documentos europeus que defendiam "uma agenda de liberalização do cinema em nível europeu." (DE VINCK, 2011, p. 286, tradução nossa). Entre as medidas recomendadas estavam a harmonização dos sistemas nacionais de financiamento ao cinema, a inclusão dos Estados-Membros nas cotas de tela nacionais e a eliminação de impostos na comercialização de conteúdos audiovisuais (DE VINCK, 2011). Contudo, tais propostas não chegaram a ser plenamente efetivadas. Uma nova tentativa foi efetuada em 1983 para a criação de um fundo europeu de coprodução cinematográfica. A iniciativa foi rejeitada pela Alemanha, Dinamarca e Reino Unido alegando a necessidade de defender os mercados internos (HENNING; ALPAR, 2005).

Na segunda metade dos anos 1980, a concertação de esforços para a criação de um espaço audiovisual europeu foi intensificada tendo em vista, sobretudo, a dualidade econômica e cultural do setor (SARIKAKIS, 2001; MCQUAIL & VAN CUILENBURG, 2003; CRUSAFON, 2011; DE VINCK, 2012). O cenário do audiovisual europeu é

³¹ Tendo em vista a necessidade de focar a análise do capítulo nas políticas cinematográficas, apresentamos discussões adicionais sobre elementos fundamentais da política audiovisual europeia nos apêndices desta tese. O Apêndice J discorre sobre a Diretiva Televisão sem Fronteiras. Em seguida, apresentamos a Diretiva Serviços de Comunicação Social Audiovisual (APÊNDICE L) e o Observatório Europeu do Audiovisual (APÊNDICE M).

caracterizado como "amplo e vibrante", tendo em vista que conta com cerca de 75 mil companhias produtoras, gera 400 mil postos de trabalho e movimenta uma receita anual de € 60 bilhões. Todavia, o mercado é predominantemente formado por empresas de atuação restrita ao âmbito nacional e em uma etapa da cadeia produtiva, o que resulta em um mercado fragmentado e que aproveita pouco as oportunidades da integração europeia (DE VINCK e LINDMARK, 2012). A política audiovisual regional foi elaborada para solucionar necessidades do mercado audiovisual e cinematográfico europeu e do projeto integracionista. Pelo menos três fatores são comumente apontados como motivações para a intervenção regional no setor audiovisual. Apresentamos esses três fatores nos parágrafos a seguir.

O primeiro fator apontado é a hegemonia de conteúdos provenientes de Hollywood nas salas de exibição e nos canais de TV europeus. O mercado europeu está sob controle das majors americanas no que concerne a distribuição e exibição cinematográfica e televisiva. O cinema norte-americano domina cerca de 60% do mercado cinematográfico e, conseqüentemente, é hegemônico na preferência do público (OBSERVATÓRIO AUDIOVISUAL EUROPEU, 2012). Vale lembrar que a Europa e os Estados Unidos sempre foram concorrentes no que concerne à arte cinematográfica. Todavia, as duas grandes guerras da primeira metade do século XX contribuíram decisivamente para uma mudança no cenário do cinema global. Enquanto que a Europa saiu destroçada dos conflitos e, conseqüentemente, com suas cinematografias enfraquecidas e fragmentadas, o cinema de Hollywood conquistou espaço com a falta de competição e o apoio contundente do governo americano (SÁNCHEZ RUIZ, 2003; HENNING; ALPAR, 2005).

Nos anos 1980, foi a vez da televisão ser tomada por produções americanas. A onda liberalizante promoveu a privatização de sistemas públicos de radiodifusão em diversos países europeus. A competição entre os canais de televisão foi vista, a princípio, como uma oportunidade para o fortalecimento do setor audiovisual na região tendo em vista a ampliação da demanda por programação (COMISSÃO EUROPEIA, 2011a). Entretanto, com o fim do apoio público, a produção de conteúdos próprios europeus se tornou mais cara e abriu portas para as produções baratas enlatadas americanas, mais adaptadas à necessidade comercial dos canais de TV (DONDEERS, 2010; DE VINCK, 2011). Portanto, a balança comercial negativa no comércio audiovisual com os Estados Unidos e a necessidade de tornar as indústrias europeias mais competitivas motivou iniciativas na expectativa de que "promovendo a produção de mais programas televisivos e filmes europeus" poderiam ajudar "a restabelecer o equilíbrio entre a produção europeia e a americana" (FONTAINE, 2010, p. 55).

Como possível fator, é possível apontar a crença de que a ampliação da produção e a melhoria da circulação de filmes na região iria contribuir para o fortalecimento da consciência regional europeia (COLLINS, 1994; HURREL, 2005). Como discutimos anteriormente, o sucesso do projeto integracionista dependia do apoio popular através do reconhecimento de uma cidadania cultural comum, baseada na partilha de valores, interesses e tradições (SARIKAKIS, 2007). A mídia e, mais especificamente, o setor audiovisual e o cinema poderiam exercer um papel relevante ao colocar em relevo aspectos da cultura dos povos europeus (DE VINCK; BITEREYST; PAUWELS, 2007; LITTOZ-MONNET, 2010). Se nos primeiros anos o discurso político esteve baseado no reforço ao reconhecimento da identidade regional, mais recentemente a política audiovisual passou a ser justificada pela defesa da diversidade cultural e do pluralismo da indústria de conteúdo audiovisual. Todavia, para que este resultado fosse atingido, a integração do setor audiovisual era necessária. Mas, ao invés disso, o mercado era marcado pela fragmentação com diferentes realidades internas e cinco países com indústria audiovisual potente (Alemanha, Espanha, França, Itália e Reino Unido).

Por fim, como terceiro fator, vale destacar a revolução tecnológica motivada pela globalização a partir dos anos 1990 (SARIKAKIS 2001; DE VINCK, 2011). A convergência tecnológica passou a ser considerada como uma oportunidade, mas também como um possível fator de enfraquecimento da competitividade dos setores midiáticos europeus, justificando a atuação regional no setor. Sophie De Vinck (2011) detalha como o discurso da União Europeia apresenta a relação entre o audiovisual e a tecnologia a partir da dualidade ameaça/oportunidade. A justificativa consiste na "defesa europeia," e em "aproveitar as oportunidades oferecidas pelo mercado interno". A ausência de apoio público para o setor poderia resultar em custos elevados pelo não-aproveitamento do mercado interno ou pela exploração do mercado interno por empresas concorrentes estrangeiras, prejudicando os atores europeus (DE VINCK, 2011, p. 294). Como resume o Dossiê Mídia, os objetivos da União Europeia em matéria audiovisual são "a diversidade cultural europeia, a proteção das minorias, a promoção da diversidade midiática e o crescimento da produção europeia de filmes e programas de televisão" (EUR-LEX, 2011).

2.1.2 Políticas de harmonização legislativa - coprodução cinematográfica

No âmbito da regulamentação do setor cinematográfico, a iniciativa com maior destaque é a Convenção Europeia de Coprodução Cinematográfica, assinada em 1992 e

ratificada por 43 países europeus³². A iniciativa teve por objetivo a adoção de regras únicas para a realização de coproduções europeias, de modo a promover a ampliação de acordos multilaterais realizados na região (CONSELHO DA EUROPA, 1992). A convenção definiu conceitos e delimitou condições para que uma coprodução cinematográfica seja considerada europeia (CONSELHO DA EUROPA, 1992). Destacamos aqui algumas das condições estabelecidas pelo documento.

A Convenção Europeia de Coprodução Cinematográfica prevê que uma produção deve envolver pelo menos três empresas ou profissionais de diferentes Estados-Membros para ser considerada uma coprodução regional. O limite de investimento de cada sócio deve estar entre 10% e 70% e a contribuição técnica e artística de cada sócio deve ser proporcional ao investimento financeiro. No caso de produções com sócios cuja contribuição é apenas financeira, a Convenção sugere que a obra será considerada uma coprodução regional apenas se o sócio investidor contribuir com o mínimo de 10% e o máximo de 25% do orçamento total da produção. A participação de países terceiros é limitada ao máximo de 30% do orçamento total da produção (CONSELHO DA EUROPA, 1992). Adicionalmente, a equipe deve ser formada por maioria de profissionais europeus. É interessante destacar o sistema adotado pela Convenção que prevê ganho de pontuação de acordo com a origem dos profissionais. Existe uma lista com as principais funções de uma equipe de cinema e pontos a serem concedidos se os profissionais nessas atividades forem europeus, até o máximo de 19 pontos. Para que um filme seja enquadrado na Convenção deve somar o mínimo de 15 pontos. Caso a pontuação mínima não seja atingida, ficará a cargo dos governos dos países envolvidos na coprodução decidirem se devem ou não conceder o título de coprodução europeia para a obra. (CONSELHO DA EUROPA, 1992).

Desde 1994, quando foi adotada, a Convenção passou a ser o instrumento de referência para a gestão dos acordos de coprodução na Europa, substituindo a antiga prática de realização de acordos bilaterais (MORAWETZ, 2008; DE VINCK, 2011). Todavia, Sophie De Vinck chama a atenção para o fato de que a aplicação do acordo depende do controle dos

³² Dos 47 países que compõem o Conselho da Europa, apenas quatro não participam da Convenção Europeia de Coprodução Cinematográfica: Andorra, Principado de Liechtenstein, Mônaco e San Marino. Os países que ratificaram a Convenção foram: Albânia, Alemanha, Armênia, Áustria, Azerbaijão, Bélgica, Bósnia e Herzegovina, Bulgária, Croácia, Chipre, República Tcheca, Dinamarca, Eslováquia, Eslovênia, Espanha, Estônia, Finlândia, França, Geórgia, Grécia, Hungária, Islândia, Irlanda, Itália, Letônia, Lituânia, Luxemburgo, Macedônia, Malta, Moldova, Montenegro, Noruega, Países Baixos, Polónia, Portugal, Reino Unido, Romênia, Rússia, Sérvia, Suécia, Suíça, Turquia e Ucrânia. Fonte: <<http://conventios.coe.int>>. Acesso em 04 jan 2013.

países envolvidos em cada produção de cinema. Como consequência, nem sempre os pressupostos estabelecidos na convenção são estritamente cumpridos (DE VINCK, 2011).

Vale salientar que a regulação da radiodifusão europeia (APÊNDICES J e L) foi uma das áreas de atuação da política europeia que recebeu maior destaque e gerou diversos conflitos por agregar questões ligadas à sustentabilidade econômica e à diversidade cultural (PAUWELS; DONDERS, 2011). As ações nesta linha tiveram por objetivo a harmonização legislativa do setor midiático regional e a implantação de políticas antitruste para garantir a livre concorrência nos setores de mídia e telecomunicações (MICHALIS, 2007).

2.1.3 Políticas de apoio à indústria cinematográfica regional

Para alcançar a tão almejada integração do mercado cinematográfico europeu, as organizações regionais viram a necessidade de lidar com os elevados desequilíbrios entre as cinematografias nacionais. Entre os principais problemas a serem enfrentados estavam as assimetrias internas, que resultavam em um mercado fragmentado, com pouca circulação regional e baixos índices de público (EURÉVAL, 2010). Portanto, a cinematografia europeia estava enfraquecida para enfrentar a concorrência com os filmes norte-americanos dentro do próprio mercado. As iniciativas de apoio à indústria cinematográfica que foram efetivadas a partir dos anos 1980 focam na necessidade de fortalecer a competitividade do cinema europeu (EURÉVAL, 2010). Nesta seção, discorreremos sobre políticas de apoio à indústria: os programas de financiamento Eurimages e Media, que atuam em áreas diferentes e complementares; e a rede de exibição Europa Cinemas.

2.1.3.1 O fundo Eurimages

Em 1989, o Conselho da Europa lançou o Eurimages, um fundo de apoio à coprodução, distribuição, exibição e digitalização de salas de cinema. A coprodução, área de competência soberana dos Estados nacionais, entrou no rol da atuação do Eurimages por conta do caráter intergovernamental do Conselho da Europa. Como ressalta o Apêndice F, diversas tentativas de criar um programa de financiamento no âmbito supranacional da União Europeia foram frustradas por posições protecionistas dos governos nacionais. O modelo de gestão

intergovernamental do Conselho da Europa foi menos questionado pelos membros da UE, o que permitiu a inclusão da etapa de produção no rol das iniciativas (DE VINCK, 2012). Tendo iniciado com apenas 12 países participantes, o programa atualmente conta com 36 membros (EURIMAGES, 2013) e é considerado uma das mais importantes iniciativas de apoio à indústria cinematográfica europeia (DE VINCK, 2011).

Entre 1989 e 2012, foram investidos cerca de € 451 milhões no cinema regional através do Eurimages, sendo que 89% desse total foi destinado para apoiar a realização de 1.488 coproduções (EURIMAGES, 2013). Para Sophie De Vinck (2011), o perfil cultural do Conselho da Europa pode ter contribuído para que o Eurimages priorizasse a dimensão cultural do cinema. A autora analisou as coproduções apoiadas pelo Eurimages de 1989 a 2006 e identificou a participação de 52 países que formaram 551 diferentes combinações de países coprodutores e produziram filmes em 55 idiomas (DE VINCK, 2011). Entre os resultados positivos do Eurimages, Norbert Morawetz (2008) afirma que o fundo contribuiu para expandir a quantidade e a diversidade das coproduções europeias (MORAWETZ, 2008).

Por outro lado, as críticas focam pelo menos três questões principais. Primeiro, destaca-se que embora seja uma política para promover o cinema europeu, os interesses nacionais continuam sobressalentes. Exemplo disso, apontado por De Vinck (2012), é o fato de que alguns países já pararam de contribuir para o fundo com a justificativa de que o investimento não estava beneficiando as cinematografias nacionais. Adicionalmente, o programa é criticado pelo excesso de burocracia e por assumir um viés elitista do cinema (MORAWETZ, 2008). Por fim, vale destacar as críticas a determinados arranjos de coproduções que são forjados para estarem aptos a concorrer aos recursos financeiros do programa Eurimages. Como define a Convenção Europeia de Coprodução Cinematográfica, para ser considerado uma coprodução regional, um filme precisa envolver pelo menos dois sócios de diferentes países da região em uma colaboração artística e técnica. Um sistema de pontos contabiliza o grau de "europeização" da equipe a partir da nacionalidade da equipe técnica e dos artistas que interpretam os personagens principais. Essa demanda teria induzido a inclusão de personagens escolhidos pela nacionalidade do ator ou de determinadas locações, alterando o roteiro da obra para transformar um filme de caráter nacional em uma produção regional (DE VINCK, 2011). Esse tipo de arranjo ficou conhecido pejorativamente como pudim europeu (*europudding*). Para De Vinck (2011), o resultado estereotipado demonstra que a exigência de colaborações artísticas no âmbito regional pode ter resultados desastrosos. Todavia, a

pesquisadora ratifica o critério de seleção como sendo uma abordagem legítima para fomentar a ampliação de parcerias na região (DE VINCK, 2011).

2.1.3.2 *Europe loves cinema* - O programa MEDIA

Uma iniciativa da União Europeia, o programa MEDIA foi lançado em 1991 para apoiar financeiramente as áreas de capacitação, desenvolvimento, distribuição e promoção cinematográfica. Para não ferir o princípio comunitário da subsidiariedade, e não criar contendas com os Estados-Membros, o programa não contempla a área de produção, que permanece no rol das ações sob ingerência dos governos nacionais (EURÉVAL, 2010). O programa atua, portanto, nas áreas que historicamente receberam pouca atenção dos governos nacionais, de modo que as fontes de financiamento supranacional, intergovernamental (Eurimages) e nacionais possam ser complementares (HENNING; ALPAR, 2005). A partir de 1986, a Comissão Europeia executou uma série de iniciativa piloto para testar o modelo a ser implantado pelo programa. Entre 1991 e 2013, quatro edições do programa foram efetivadas: MEDIA I (1991-1995), MEDIA II (1996-2000), MEDIA Plus & Training (2001-2006) e MEDIA 2007 (2007-2013). O programa evoluiu e teve diferentes prioridades a cada edição, influenciado pelo contexto regional, pelas inovações tecnológicas e pelas avaliações de cada edição anterior. Todavia, em linhas gerais, os objetivos principais foram:

lutar por um forte setor audiovisual europeu, refletindo e respeitando a identidade e a herança cultural europeia; ampliar a circulação de obras audiovisuais europeias dentro e fora da União Europeia; reforçar a competitividade do setor audiovisual europeu, facilitando o acesso ao financiamento e promovendo o uso das tecnologias digitais (COMISSÃO EUROPEIA, 2013a, tradução nossa).

Portanto, o programa MEDIA busca, sobretudo, atacar a fragmentação do mercado regional, ampliar a circulação e melhorar a competitividade do cinema europeu. De Vinck (2011) chama à atenção para o fato de que o programa foca em objetivos comerciais ao invés de almejar fins culturais como conscientização regional, pertencimento e integração cultural. A menção à diversidade, identidade e herança cultural só teriam surgido nos objetivos do programa a partir do MEDIA II. Para a autora, o foco na indústria cinematográfica evitou a objeção dos Estados-Membros (DE VINCK, 2011). Para tentar solucionar as assimetrias nos

mercados internos, o programa prioriza o apoio a pequenas e médias empresas; a países menores, com frágeis indústrias; e a grupos linguísticos que são minorias na região (HENNING; ALPAR, 2005). Na prática, a aplicação da discriminação positiva funciona durante o processo de seleção de propostas, por exemplo, através da concessão de pontos extras para países pequenos e para parcerias entre consagradas e novas empresas produtoras. Todavia, para Victor Henning e Andre Alpar (2005), essa abordagem é equivocada e não condiz com o objetivo de ampliar a competitividade do audiovisual europeu e combater a dominância de Hollywood. Em uma visão comercial, os autores afirmam que as empresas de pequenos e médio porte "raramente produzirão filmes internacionalmente competitivos", tendo em vista que "sem um orçamento grande o suficiente, a produção não vai chegar a um certo limiar de qualidade para comercialização e a exportação permanecerá insignificante" (HENNING; ALPAR, 2005, p. 248, tradução nossa). De fato, tendo em vista que o programa MEDIA é uma iniciativa que objetiva promover competitividade industrial, está submetido à críticas economicistas que deixam de lado questões relativas à diversidade cultural. O acesso à produção cultural é também um direito do cidadão e os investimentos públicos devem ser democráticos e pensar em estratégias para lidar com as assimetrias regionais.

O primeiro ciclo do programa compreendeu o período de 1991 a 1995 e teve orçamento de € 200 milhões. O MEDIA I foi dividido em 19 subprogramas com diversas finalidades e gestão descentralizada. A ampla diversificação de objetivos e a descentralização administrativas foram criticadas, tendo em vista os resultados: ampliação dos custos operativos; limitação da transparência e do controle; e minimização dos resultados (DE VINCK, 2011). Tendo em vista a avaliação dos resultados da primeira temporada, o MEDIA II, realizado de 1996 a 2000, focou investimentos nas áreas de capacitação, desenvolvimento de projetos e distribuição. O investimento foi ampliado e dividido da seguinte maneira: € 265 milhões para as áreas de desenvolvimento e distribuição e € 45 milhões para atividades de capacitação profissional. O programa também privilegiou o cinema ao invés de tentar atender a todo o setor audiovisual (BIPE, 2002). A avaliação final do programa foi de que cada € 1 (um euro) investido pelo programa gerou € 5,75 na indústria audiovisual (COMISSÃO EUROPEIA, 2013a).

Nos anos 2000, duas novas temporadas do programa MEDIA ampliaram consideravelmente os investimentos na tentativa de resolver três principais desafios: a fragmentação do mercado, a reduzida oferta de filmes europeus na região e a introdução de inovações tecnológicas no setor cinematográfico (EURÉVAL, 2007). Para o período de 2001

a 2006, a União Europeia investiu € 453,6 milhões no programa MEDIA Plus e € 59,4 milhões no MEDIA Training. Foram financiados nove mil projetos, sendo a maioria nas áreas de distribuição (67%) e desenvolvimento (21%). Essa versão do programa introduziu o conceito de discriminação positiva para beneficiar os novos Estados-Membros que possuem cinematografias menos estruturadas. Entre 33 e 40% dos investimentos do programa foram direcionados aos países com frágeis indústrias cinematográficas. Todavia, ainda assim, dois terços do orçamento total do programa financiaram projetos de cinco países: Alemanha, Espanha, França, Grã-Bretanha e Itália (EURÉVAL, 2007). Em 2004, o MEDIA lançou o *i2i Audiovisual Initiative*, uma parceria com o Banco Europeu de Investimento para a concessão de empréstimos para o setor audiovisual. A iniciativa tinha sido testada no período de 2002 a 2003 (DE VINCK, 2011). No geral, a edição 2001-2006 do MEDIA foi avaliada como tendo contribuído de forma significativa para a formação de redes de profissionais, para ampliar a competitividade do cinema europeu no mercado e para a integração da dimensão regional do cinema e, portanto, para reduzir a fragmentação. Todavia, foram consideradas não satisfatórias as contribuições para potencializar a circulação dos conteúdos na região e para o desenvolvimento tecnológico da indústria de cinema (EURÉVAL, 2007).

O MEDIA 2007 contou com recursos da ordem de € 755 milhões para o período de 2007 a 2013. A principal mudança em relação às fases anteriores foi a intervenção no âmbito do cinema digital. Mais uma vez, as prioridades do programa foram definidas de modo a abarcar o impacto das inovações tecnológicas na indústria cinematográfica. Adicionalmente, o MEDIA 2007 também focou nas necessidades dos novos Estados-Membros, tendo em vista que as assimetrias entre os mercados nacionais ficaram ainda mais graves com o alargamento da União Europeia (EURÉVAL, 2010). Uma avaliação realizada em 2010 mostrou que nos primeiros três anos a iniciativa recebeu propostas de três mil organizações, tendo apoiado 1.400 delas em mais de cinco mil projetos. As propostas submetidas foram provenientes de 98 regiões do total de 105 elegíveis. Todavia, o estudo destaca a concentração de beneficiários em dez regiões de onde provém mais da metade das propostas recebidas (EURÉVAL, 2010). Concluiu-se que, nos primeiros três anos, o MEDIA 2007 contribuiu para fortalecer a dimensão regional do cinema europeu e tornar o setor mais competitivo. Contudo, em relação às demandas tecnológicas, o período de sete anos de execução teria sido por demais extenso para acompanhar as mudanças do mercado (EURÉVAL, 2010).

2.1.3.3 Exibição extra-Hollywood: Europa cinemas

A lacuna por espaço para o cinema regional motivou a criação, em 1992, da rede de salas Europa Cinema (EUROPA CINEMAS, 2012). A iniciativa funciona através da concessão de apoio operacional e financeiro para salas privadas que assumem o compromisso de exibir de 15% a 30% de filmes europeus não-nacionais, dependendo do número de telas de cada cinema. Os membros da rede também se disponibilizam a realizar eventos, cursos e outras iniciativas de alfabetização midiática³³. Em 2011, o montante de apoio por cinema, concedido anualmente, variava entre € 15 mil e € 45 mil, de acordo com o número de salas (DE VINCK, 2011). Adicionalmente, a rede aplica um sistema de pontuação que concede mais recursos para as salas que somam mais pontos de acordo com a realização de atividades para o público infantil e infanto-juvenil. Adicionalmente, existe uma linha de apoio para exibidores que investiram na digitalização das salas. Por exemplo, existe um fundo que disponibiliza um montante de € 5 mil a € 10 mil a ser destinado a cinemas localizados em países que ainda não tenham alcançado 50% de salas com tecnologia digital. Os cinemas beneficiados pelo programa com a quantia se comprometem com a exibição anual mínima de cinco filmes europeus não-nacionais em pelo menos 150 sessões digitais (EUROPA CINEMAS, 2012a).

Fonte de Financiamento	Países	Cidades	Cinemas	Telas
MEDIA	32	538	907	2.203
Eurimages	5	31	42	160
Europa Cinema Mundus	26	99	215	819
MAE	5	5	6	15
TOTAL	68	673	1170	3.197

Quadro 9: Rede Europa Cinemas

FONTE: elaboração própria com dados de EUROPA CINEMAS, 2013.

Com recursos provenientes do programa MEDIA e do fundo Eurimages, a rede começou com 45 salas em 12 países. Outras fontes de apoios para casos específicos foram

³³ O programa MEDIA também desenvolveu uma rede dedicada ao público infantil e infanto-juvenil chamada *Euro Kids Network*. Essa rede chegou a contar com 146 cinemas (333 telas) localizados em pequenas cidades europeias. Todavia, a iniciativa foi descontinuada por ter sido avaliada como sendo de pouco impacto efetivo (DE VINCK, 2011).

fornecidas pelo governos francês (MAE) e alemão. Em 2012, quando completou 20 anos de existência, a rede estava composta por 1.170 cinema em 68 países (Quadro 9). Desse total, 26 estão fora da Europa, em países da Ásia, da América Latina, da Região do Mediterrâneo e da África.

Vale mencionar outros indicadores dos resultados alcançados pela rede. Em 2011, 65 milhões de ingressos foram vendidos nas salas da rede Europa Cinemas. Desses, 38 milhões (58%) foram comprados para assistir a filmes europeus. A programação incluiu filmes de 40 países europeus, além de obras americanas consideradas independentes, um filme iraniano e um canadense (EUROPA CINEMAS, 2012b). Somadas, as cotas de tela dos filmes europeus nacionais e não nacionais totalizam 60% das exibições (Figura 5), média estável na rede nos anos 2000 (EUROPA CINEMAS, 2003). Apesar das limitações que uma rede dedicada oferece, como localização e público cativo, a cota de tela alcançada é representativa levando em consideração que a média de ingressos dos filmes europeus nos cinemas comerciais da região foi de 27% nos últimos cinco anos (Figura 5).

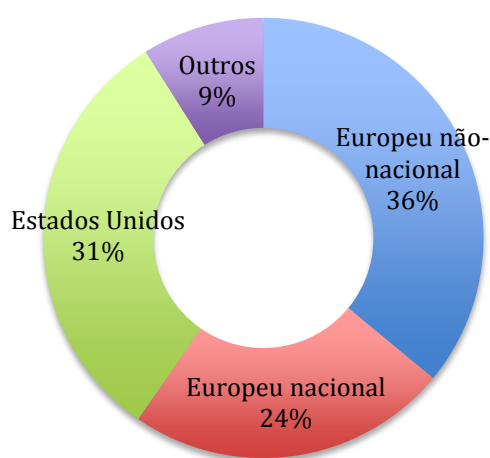


Figura 5: Cota de tela nas salas de exibição da rede Europa Cinema - 2011

FONTE: Europa Cinema, Network Review 2012 (tradução nossa).

2.1.4 A exportação do modelo europeu de política cinematográfica

Desde a década de 1980, o projeto integracionista europeu desenvolve iniciativas de cooperação como estratégia de posicionamento na esfera internacional (RIFKIN, 2004). Nos anos 2000, a globalização e as Tecnologias da Informação e da Comunicação reestruturaram a

geopolítica no mundo e impulsionaram as estratégias da União Europeia para se tornar um ator normativo global (SBRAGIA, 2010). A partir de 2005, a Convenção da Diversidade Cultural deu novo ímpeto à política externa europeia (CRUSAFON, 2010). Nos anos que se seguiram, o bloco divulgou dois documentos que apresentavam as intenções da UE para o setor cultural: o documento "Europa no Mundo" (2006) e a "Agenda Europeia para a Cultura no Mundo Globalizado" (CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA, 2007). O Conselho da União Europeia declarou, em 2008, que a relevância da Europa no mundo dependia do intercâmbio cultural com países terceiros (CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA, 2008). Esse discurso foi fortalecido em 2009 quando a União Europeia criou o Programa MEDIA Mundus para fomentar a cooperação entre profissionais europeus e de outros mercados internacionais.

No documento do programa, a União Europeia ressaltou que "a Europa tem potencialidades para tirar partido das novas oportunidades oferecidas pelos mercados emergentes e a globalização, por ter uma sociedade aberta, capaz de integrar as pessoas, as ideias e as novas tecnologias" (JORNAL OFICIAL DA UNIÃO EUROPEIA, 4.11.2009, p. 10) Um dos benefícios da cooperação enquanto estratégia política é que ela pode abarcar intenções diversas, sem necessariamente gerar conflitos de interesses. A análise dos documentos da União Europeia sobre a cooperação cinematográfica deixam evidentes os interesses econômicos e políticos, legitimados pela demanda de defesa da diversidade cultural da Europa e do mundo.

Assim, a dimensão externa das políticas foram intensificadas, principalmente no que concerne ao setor audiovisual. A posição europeia em relação à cooperação audiovisual com países terceiros foi estabelecida em dois documentos. Primeiro, na Declaração de Cannes, proferida durante o Festival de Cannes, em 2008 (COMISSÃO EUROPEIA, 2008c). A Comissão Europeia declarou que era preciso investir em novas políticas de cooperação audiovisual internacional tendo em vista a necessidade de enfrentar:

os desafios e as oportunidades desencadeadas pela crescente internacionalização dos mercados do audiovisual. Essa situação deve ser aprimorada na medida em que uma cooperação mais estreita e intercâmbios mais profundos com países terceiros reforçarem a competitividade do setor audiovisual europeu. Tal cooperação reforçada vai gerar valor agregado significativo em termos de ampliação da promoção, melhora do acesso ao mercado e uma maior exposição de obras audiovisuais europeias em países terceiros. A dimensão externa da política audiovisual, portanto, é de crescente importância (COMISSÃO EUROPEIA, 2008c, tradução nossa).

Da leitura desse documento, é possível aferir que para a Comissão Europeia o investimento em iniciativas de cooperação audiovisual se justifica, sobretudo, como uma alternativa para ampliar as condições de sobrevivência do próprio audiovisual europeu, conquistando novos mercados. Como vimos, a produção de filmes na região continua crescendo, porém com limitada circulação entre os países europeus e público reduzido em comparação com os resultados conquistados por Hollywood na Europa. Por conseguinte, a política externa aparece como uma estratégia para solucionar "a dificuldade crescente do setor audiovisual europeu em derivar lucros de seus trabalhos apenas nos mercados nacional e europeu" (EURÉVAL; MCG, 2012, p. 2, tradução nossa). Adicionalmente, o documento declara a intenção de atacar fragilidades estruturais que limitam a circulação dos filmes europeus no mundo e ampliar o apoio à estratégias internacionais das empresas cinematográficas europeias (COMISSÃO EUROPEIA, 2008b). Em 2009, a Comissão Europeia publicou o documento de trabalho "A dimensão externa da política audiovisual" (COMISSÃO EUROPEIA, 2009a) no qual ratifica a posição da Declaração de Cannes e apresenta propostas para as políticas de cooperação no âmbito cinematográfico.

Certamente, nos documentos supracitados fica claro o intuito do bloco em se tornar um reconhecido defensor público dos preceitos da Convenção da Diversidade Cultural (CHAKRAVARTY; SARIKAKIS, 2006; CRUSAFON, 2009 b; HANANIA, 2010). Os fins geopolíticos da dimensão externa da política audiovisual europeia, portanto, são evidentes. A pesquisadora Carmina Crusafon (2010) divide as iniciativas de cooperação cinematográfica da UE em quatro áreas. Primeiro, Crusafon explica como os protocolos de cooperação cultural, a exemplo dos acordos com o Cariforum e a Coreia do Sul, serviram como complementos a acordos comerciais. Segundo, a autora fala da internacionalização do programa MEDIA como uma demonstração do desejo de exportar a política audiovisual Europeia. Crusafon também discorre sobre a relação da cooperação audiovisual com a política de expansão regional e de vizinhança, no caso do Programa Euromed Audiovisual. Por fim, fala da cooperação com o Mercosul como sendo a mais efetiva cooperação técnica tendo em vista a ideia de que a política europeia poderia ser uma referência para a política da Recam (CRUSAFON, 2010).

De fato, a cooperação normativa para exportação do modelo de política europeia para o Mercosul tem formato único dentre as iniciativas já efetivadas pela UE. Nas páginas seguintes, refletimos sobre os instrumentos para a internacionalização da política cinematográfica europeia a partir de três iniciativas: a internacionalização do programa

MEDIA; a expansão da rede Europa Cinemas; e a cooperação inter-regional com a Região do Mediterrâneo (Euromed) e com o Grupo de Países da África, do Caribe e do Pacífico (ACP).

2.1.4.1 MEDIA International e MEDIA Mundus: cooperação entre realizadores

Os programas MEDIA International e MEDIA Mundus foram criados para fomentar a colaboração entre profissionais europeus e de outros mercados cinematográficos. Como consequência, esperava-se que essas iniciativas ampliassem a competitividade internacional do cinema europeu (COMISSÃO EUROPEIA, 2008b). A ação preparatória³⁴ MEDIA International foi lançada em 2007 pelo Parlamento Europeu e o Conselho da União Europeia com os seguintes objetivos:

Reforçar a cooperação artística e industrial entre os profissionais dos mercados do audiovisual da União Europeia e de países terceiros; reforçar o intercâmbio de informação, o nível de conhecimento sobre os mercados audiovisuais estrangeiros, e as competências internacionais de profissionais do audiovisual; melhorar a visibilidade e a circulação de obras audiovisuais de países terceiros nos mercados europeus, bem como de obras audiovisuais europeias nos países terceiros (EURÉVAL; MCG, 2012; tradução nossa).

Nos dois primeiros objetivos, usa-se a palavra *reinforce*, que em português significa reforçar, fortalecer, consolidar, dar mais força. Nesses objetivos, a União Europeia deixa clara a intenção de apoiar o fortalecimento de redes audiovisuais paralelas à zona de influência do cinema de Hollywood (COMISSÃO EUROPEIA, 2008b; DE VINCK, 2011). Abria-se uma oportunidade para financiar trabalhos que pudessem promover a colaboração direta, artística ou industrial, entre realizadores, e o intercâmbio de informações sobre mercados. O terceiro objetivo, não obstante, é o resultado que se espera atingir com a ampliação da colaboração e do intercâmbio: melhorar os fluxos de conteúdos cinematográficos entre a Europa e os países terceiros. A cooperação entre profissionais, portanto, aparece como uma estratégia adicional para ampliar a circulação de conteúdos regionais, colocar o cinema Europeu na rota da

³⁴ Ações preparatórias são previstas na legislação da União Europeia como estratégias para testar novas iniciativas antes de iniciar um processo legislativo para a criação de uma política permanente. As ações preparatórias contam com orçamento restrito e podem ser executadas no período máximo de três anos.

indústria cinematográfica global (DE VINCK, 2011) e, adicionalmente, promover relações culturais e geopolíticas.

O programa MEDIA International realizou três chamadas de projetos em 2008, 2009 e 2010 (COMISSÃO EUROPEIA, 2012c). Os editais aceitavam submissão de propostas de realizadores de qualquer país fora da União Europeia³⁵. Os fundos disponibilizados foram de € 2 milhões, € 5 milhões e € 1 milhão, respectivamente. Os projetos a serem selecionados deveriam aplicar o princípio da reciprocidade, de modo a garantir que as ações resultassem em benefícios semelhantes para participantes da Europa e de países terceiros (COMISSÃO EUROPEIA, 2009c). Nas três edições, o MEDIA International apoiou 41 projetos nas áreas de capacitação, instalação de salas de exibição da rede Europa Cinemas e promoção e distribuição de filmes. Na Europa, o programa beneficiou 17 países, sendo França, Alemanha, Espanha e Itália os que obtiveram melhores resultados. Outros 31 países participaram do programa, com destaque para o número superior de projetos provenientes do Canadá, da Coreia do Sul, da Argentina e do Brasil (EURÉVAL e MCG, 2012). A área de capacitação beneficiou cerca de 1000 profissionais de 25 Estados-Membros da UE e 58 países terceiros (MEDIA MUNDUS, 2012).

Em 2012, a Comissão Europeia publicou um extensa avaliação sobre as três edições do programa (EURÉVAL e MCG, 2012). Aqui ressaltamos alguns dos resultados que são destacados por essa avaliação. Primeiro, a pesquisa analisa se o MEDIA International foi capaz de solucionar a dificuldade do cinema europeu em ampliar a circulação e a audiência e, assim, se tornar lucrativo (EURÉVAL e MCG, 2012). Três limitações foram encontradas para atingir esse objetivo. Primeiro, a falta de estruturação dos mercados cinematográficos de alguns países parceiros, o que impossibilitou, algumas vezes, a plena implementação do princípio de reciprocidade. Segundo, o foco apenas no cinema, com exclusão da televisão, teria limitado a circulação de obras europeias, principalmente nos países com poucas salas de exibição cinematográfica. Terceiro, a limitação do orçamento total do programa (€ 8 milhões) em relação à amplitude do público e dos objetivos almejados (EURÉVAL e MCG, 2012).

Apesar dessas dificuldades, o estudo conclui que o MEDIA International foi bem sucedido em diversos aspectos (EURÉVAL e MCG, 2012). Segundo a pesquisa, o programa beneficiou reciprocamente países europeus e de fora da UE; atingiu as expectativas dos

³⁵ Segundo EURÉVAL & MCG (2012), a regra da Organização Mundial do Comércio sobre não favorecer nações específicas nas relações comerciais impediu que o MEDIA International, que tem por objeto o cinema, criasse qualquer tipo de seleção quanto aos países que poderiam participar do fundo.

beneficiários e das organizações participantes; e ampliou a competência internacional de organizações europeias através da formação de redes e da ampliação do conhecimento sobre mercados cinematográficos de países terceiros. Portanto, a análise concluiu que "a estratégia da ação preparatória para reforçar a difusão de obras europeias em países terceiros adequadamente cumpre o desafio de abrir novos mercados para a indústria audiovisual europeia" (EURÉVAL e MCG, 2012, p. 2, tradução nossa). Para Sophie De Vinck (2011), a expansão além fronteiras europeias do programa MEDIA é uma iniciativa inovadora que apresenta uma alternativa de expansão do saturado mercado interno.

Tendo em vista os bons resultados alcançados pela ação preparatória, o Parlamento Europeu e o Conselho da União Europeia aprovaram a continuação das ações de cooperação cinematográfica através da criação do programa MEDIA Mundus, em 2009. A Decisão n^o 1041/2009, que criou o programa, aponta para a importância econômica e cultural do setor audiovisual, inclusive fazendo referência à Convenção da Diversidade Cultural. O programa tem por objetivos:

aumentar a competitividade do setor audiovisual europeu, permitir que a Europa desempenhe mais eficazmente o seu papel cultural e político no mundo, proporcionar ao consumidor mais possibilidades de escolha e aumentar a diversidade cultural. O programa visa melhorar o acesso aos mercados dos países terceiros e a criar confiança e relações de trabalho duradouras (JORNAL OFICIAL DA UNIÃO EUROPEIA, 4.11.2009, p. 12).

O excerto indica a ampliação dos objetivos em relação à ação preparatória MEDIA International. O primeiro almejava a ampliação da cooperação artística e industrial e dos fluxos audiovisuais, objetivos amplos, porém mensuráveis (EURÉVAL & MCG, 2012). Os objetivos do MEDIA Mundus, por outro lado, são mais subjetivos e focam nos resultados finais pretendidos: aumentar a competitividade do audiovisual europeu, colaborar para a consolidação da União Europeia como um ator político e cultural global, e promover a diversidade cultural, oferecendo acesso a conteúdo audiovisual diverso (e não apenas aos filmes de Hollywood). A primeira edição do programa MEDIA Mundus contou com um orçamento de € 15 milhões para o período 2011-2013. O edital requeria que os projetos submetidos envolvessem pelo menos três parceiros, sendo no mínimo um sócio de um país externo à União Europeia. Essa edição ainda está em andamento, o que inviabiliza qualquer análise de resultados.

2.1.4.2 Exibição além-fronteiras: Europa Cinema Mundus

A partir de 2004, a rede Europa Cinemas foi ampliada para além das fronteiras regionais em diversas iniciativas de apoio à promoção, exibição e distribuição que, em 2009, foram agregadas sob a denominação Europa Cinema Mundus (EUROPA CINEMA, 2012b). O objetivo da iniciativa é apoiar a promoção internacional do cinema europeu para melhorar a visibilidade pública e ampliar a oferta desses filmes na programação das salas de cinema e em festivais. Consequentemente, visa elevar indicadores de público e contribuir para a ampliação das vendas dos filmes europeus, além de estimular uma rede de contatos entre profissionais do setor audiovisual (EUROPA CINEMA, 2012b). Por outro lado, o projeto diversifica a oferta, tendo em vista que encoraja a participação de filmes europeus provenientes de diferentes países e não apenas dos mais conhecidos, como a Itália e a França.

O modelo de funcionamento é semelhante ao da rede de salas na Europa, explanado anteriormente. No âmbito da exibição, o programa concede apoio financeiro e técnico para expositores dos países da América Latina, da África, da Ásia e da Região do Mediterrâneo que tenham adquirido os direitos de exploração comercial de filmes europeus em salas privadas. No que concerne à distribuição, a rede cobre até 50% dos custos de lançamento de filmes europeus em países da América Latina, da Ásia, dos Balcãs, do Oriente Médio e da África. Entre as despesas que podem ser submetidas ao fundo estão custos com logística, legendagem, dublagem e material promocional. A iniciativa vai além da distribuição e exibição de filmes ao organizar eventos com profissionais de cinema para a criação de redes de colaboração, além de atividades de formação de público (EUROPA CINEMAS, 2012c).

Na via inversa, o Europa Cinema Mundus também financia distribuidores e expositores europeus para o lançamento e exibição na Europa de filmes das regiões parceiras da rede. A abertura de espaços para cinematografias latinas, africanas e asiáticas nas salas da rede europeia tem como finalidade oferecer uma alternativa de conteúdo paralela à ocupação das salas comerciais pelo cinema de Hollywood, conforme explicado por Claude Miller (2004), então presidente da rede Europa Cinemas:

Eu sempre acreditei que o cinema europeu não deve ser limitado a Europa, mas que deve fornecer uma alternativa ao cinema americano ao redor do mundo. Vamos lembrar que a qualidade e a diversidade europeia tem

prestígio internacional, e que o cinema europeu causa inveja à indústrias de cinema em todo o mundo. Cineastas de todo o mundo vêm produzir seus filmes aqui, com um olho no mercado europeu. Gostaria também de salientar que a rede Europa Cinemas é a primeira a disponibilizar suas telas para filmes da América Latina, da Ásia e da África. 15% das sessões de cinemas da rede são dedicados a filmes de fora da Europa e dos Estados Unidos, enquanto a cota de mercado desses filmes nos outros cinemas é praticamente insignificante (2,2% em 2003) (Claude Miller, entrevista, EUROPA CINEMAS, 2004b, tradução nossa).

O modelo propõe a ampliação de fluxos de conteúdo em duas direções entre Europa e outros mercados externos. Levantar a bandeira de que a "reciprocidade é um princípio fundamental" (EUROPA CINEMAS, 2004b, p. 6) implica a compreensão de que esse tipo de troca pode minimizar a influência global e hegemônica do cinema norte-americano. Nesse sentido, o primeiro passo a ser dado é chamar a atenção do público para o fato de que existem outras cinematografias, para além de Hollywood, através da promoção e da ampliação da oferta de filmes europeus no mundo e de filmes do mundo na Europa. Como salientou Claude-Eric Poiruex (2008), diretor-geral da rede Europa Cinemas, a justificativa é de que a diversificação dos conteúdos oferecidos nas salas da rede podem "reforçar o sentido de abertura de nossos cinemas e incentivar a curiosidade dos cinéfilos europeus por filmes de qualidade de todo o mundo" (EUROPA CINEMAS, 2008, p. 1, tradução nossa). Se no primeiro passo seria preciso despertar a curiosidade do público, no segundo deve-se fomentar o hábito de assistir filmes de diferentes origens. A ampliação da oferta de cinematografias do mundo introduziria outras linguagens fílmicas e modos de fazer cinema diferentes do padrão norte-americano ao qual o público está acostumado. Esse é o princípio defendido por Renata de Almeida, cofundadora do Circuito Cinearte no Brasil, que faz parte da rede Europa Cinema Mundus:

Nós acreditamos que o cinema precisa gerar comportamento habitual e que nosso trabalho envolve também o apoio a filmes europeus para que o nosso público possa ver o mundo a partir de perspectivas diferentes. Nesse sentido, o apoio prestado pela Europa Cinemas permite que os filmes sejam mantidos na programação por mais tempo e alcancem o público para o qual o cinema europeu não é uma prioridade (entrevista Renata de Almeida, cofundadora do Circuito Cinearte, EUROPA CINEMAS, 2009, p. 20, tradução nossa).

No que concerne à exibição cinematográfica, o Quadro 10 mostra o crescimento da rede dentro e fora da Europa nos quesitos quantidade de ingressos vendidos e arrecadação, em

2010 e 2011. Os resultados são tímidos, se comparados com o total de ingressos vendidos e de arrecadação em 2011, mas representam um avanço tendo em vista o perfil de promoção dedicada a cinematografias específicas. Ademais, é preciso analisar os resultados com cautela tendo em vista a dificuldade em avaliar até que ponto os indicadores representam a ampliação da rede de salas credenciadas ou novos públicos para o cinema europeu além-mar e para os filmes de além-mar no continente europeu. De todos os modos, é possível apontar a diversidade de origem dos filmes mais vistos em número de ingressos vendidos na rede. Fora da UE, os cinco europeus mais vistos são provenientes do Reino Unido (em coprodução com os EUA), da Espanha, da Dinamarca e da França. Na rede europeia, os filmes que se destacaram entre as cinco primeiras posições em número de ingressos vendidos são originários do Irã, do México, do Japão, da Argentina e do Líbano.

Filmes europeus exibidos na rede de salas fora da Europa		Filmes da Ásia, da América Latina e da Região do Mediterrâneo exibidos na rede europeia	
Ingressos		Ingressos	
2010	2.996.907	2010	1.671.176
2011	3.764.314	2011	2.239.794
Arrecadação (euros)		Arrecadação (euros)	
2010	15.667.514	2010	9.127.916
2011	20.370.086	2011	11.910.815
Top 5 filmes 2011 (ingressos)		Top 5 filmes 2011 (ingressos)	
The King Speech	Grã-Bretanha	A Separation	Irã
La Piel que Habito	Espanha	Biutiful	México
Certified Copy	EU	Norwegian Wood	Japão
In a Better World	Dinamarca	Un Cuento Chino	Argentina
Of Gods and Men	França	Where do We Go Now?	Líbano

Quadro 10: Indicadores das salas de exibição Europa Cinema Mundus - 2010 e 2011

FONTE: Europa Cinema, Network Review 2012 (tradução nossa).

Para analisarmos se esses resultados representam uma oferta diversificada em relação aos filmes que foram destaques comerciais do ano, comparamos os cinco filmes mais vistos na rede Europa Cinemas com a posição que ocuparam no mesmo ano na classificação dos filmes mais vistos no mundo e na Europa (OEA, 2012). No caso dos filmes europeus exibidos fora da Europa, o filme *The King Speech*, ganhador de quatro prêmios no Oscar 2011, consta nas listas dos Top 20 do mundo (14^a posição), dos Top 25 da Europa (4^a posição) e dos Top 25 filmes europeus na Europa (2^a posição). O filme espanhol *La Piel que Habito* apenas consta na 23^a posição na lista dos Top 25 filmes europeus na Europa. Os outros três filmes não constam nas listas dos filmes mais vistos de 2011. Esses resultados indicam que houve diferença entre os filmes mais vistos nas salas comerciais e na rede. Contudo, vale destacar

que tratam-se de filmes de qualidade reconhecida. O dinamarquês *In a Better World* acumulou oito prêmios internacionais, entre eles o de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar de 2011. Do mesmo modo, *Certified Copy* foi laureado no Festival de Cinema de Cannes e em outros dois festivais internacionais. Por fim, *Of Gods and Men* recebeu 12 prêmios.

Os cinco filmes "internacionais" exibidos na Europa também acumulam prêmios em festivais internacionais, mas não participam do seletivo grupo de filmes com elevados indicadores de público. Destaca-se *A Separation*, primeiro filme iraniano a receber o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (2012). Apesar do sucesso artístico do filme, ele também não consta nas listas dos filmes mais vistos do ano. Portanto, os sucessos de bilheteria na rede Europa Cinemas dentro e fora da região são dez filmes com reconhecida qualidade técnica e artística internacional, mas que estiveram entre os mais bem sucedidos nas salas de cinema financiadas pelo modelo comercial de negócio. Esses resultados reforçam a necessidade de políticas públicas que possam apoiar a diversificação da oferta de conteúdos audiovisuais nas salas de cinema.

Em 2013, a rede de exibição alcançou 819 salas em 215 cinemas de 26 países na Ásia, na América Latina, na Região do Mediterrâneo e na África (EUROPA CINEMAS, 2012p). Nos países membros do Mercosul, existem 32 cinemas filiados à rede Europa Cinemas, que estão localizados na Argentina (9), no Brasil (23) e na Venezuela (4)³⁶. No que tange ao apoio à distribuição de filmes europeus no mundo, em 2011, o programa Europa Cinema apoiou 75 lançamentos em 11 territórios. Como mostra o Apêndice N, foram lançados 59 filmes de 16 países europeus que foram vistos por 1,3 milhões de pessoas nas regiões que participam do programa. Os lançamentos foram promovidos por 41 distribuidoras, 13 delas estavam sendo beneficiadas pelo programa pela primeira vez (EUROPA CINEMA, 2012b).

2.1.4.3 Cooperação cinematográfica inter-regional

Vimos até aqui que as principais motivações da UE para ações de cooperação são a geopolítica e o comércio internacional. Vimos também que a região expandiu o campo de atuação de suas políticas e internacionalizou iniciativas de apoio à realizadores, distribuidores

³⁶ As salas da Argentina ficam localizadas em Buenos Aires (4) e La Plata (5). As brasileiras estão em Curitiba (1), Juiz de Fora (1), Porto Alegre (2), Rio de Janeiro (10), Salvador (1), Santos (1), São Paulo (6) e Tubarão (1). Já as quatro salas venezuelanas estão localizadas em Caracas. A Venezuela não faz parte do Programa Mercosul Audiovisual.

e exibidores através dos programas MEDIA Mundus e Europa Cinema Mundus. Nesses casos, aos objetivos anteriores se somam as propostas de expandir as fronteiras para as obras cinematográficas europeias e criar alternativas ao consumo de filmes de Hollywood. Neste subtópico, abordaremos as iniciativas normativas de cooperação com governos de áreas geográficas específicas enquanto instrumento para difusão do modelo de política cinematográfica europeia (CANEDO; CRUSAFON, no prelo). Além do Programa Mercosul Audiovisual, objeto desta tese, a União Europeia desenvolveu outras duas iniciativas de cooperação cinematográfica inter-regional: o programa Euromed Audiovisual, na Região do Mediterrâneo; e o ACP Film com países da África, do Caribe e do Pacífico. Nos próximos parágrafos vamos delinear, em linhas gerais, esses programas.

Um dos primeiros passos para a expansão das políticas de cooperação audiovisual inter-regional foi dado em direção aos vizinhos europeus da Região do Mediterrâneo³⁷. Os objetivos declarados nos documentos do programa abordam as dimensões econômica e cultural do setor. Por um lado, espera-se desenvolver o setor cinematográfico e audiovisual. Por outro, o programa deve contribuir para "promover compreensão cultural mútua" entre os países participantes e a Europa (EUROMED AUDIOVISUAL, 2012). Desde 2000, foram realizadas três edições do programa Euromed Audiovisual com recursos do Instrumento Europeu de Vizinhança e Parceria da União Europeia em um montante de € 44 milhões (Quadro 16).

Duas áreas de atuação do programa se destacam: distribuição e capacitação. O programa apoiou a exibição e distribuição através da expansão da rede Europa Cinemas no Mediterrâneo (EUROMED AUDIOVISUAL, 2012). Na primeira etapa, realizada entre 2000 e 2005, o Euromed Audiovisual I concedeu apoio a 35 distribuidoras de dez países para o lançamento de 128 filmes e apoiou 41 cinemas totalizando 73 telas em 25 cidades. O público acumulado foi de oito milhões de pessoas na rede no Mediterrâneo. Nas salas localizadas na Europa, 163 cinemas receberam apoio para transmitir filmes do Mediterrâneo que foram vistos por 700 mil pessoas (EUROPA CINEMAS, 2002 e 2009). Adicionalmente, também merece destaque a realização do programa MEDIA de desenvolvimento de longas-metragens de ficção e documentários. Com um orçamento de € 4 milhões, o programa apoiou

³⁷ O programa Euromed Audiovisual envolveu os seguintes países: Argélia, Egito, Israel, Jordânia, Líbano, Marrocos, Territórios Palestinos, Síria, Tunísia e Turquia. Na terceira fase do programa (2011 a 2013) foi incluída a Líbia e a Turquia deixou de participar.

financeiramente a realização de 86 filmes. Adicionalmente, o programa ofereceu capacitação para os profissionais envolvidos e suporte técnico no desenvolvimento do projeto.

Aconteceram outras duas edições do programa. O Euromed Audiovisual II foi realizado no período de 2006 a 2009 com recursos da ordem de € 15 milhões. A terceira fase do programa começou em 2011 e ainda está em operação. A Euromed Audiovisual III conta com investimentos de € 11 milhões. Essas últimas etapas focaram principalmente em atividades de capacitação, tanto para profissionais do cinema e do audiovisual, quanto para gestores públicos que atuam na organização do campo. Também foram executadas iniciativas de fortalecimento de redes profissionais e combate à pirataria de conteúdos (EUROMED AUDIOVISUAL, 2012).

A segunda iniciativa de cooperação audiovisual inter-regional da União Europeia envolve o grupo de países que reúne antigas colônias europeias. O Grupo de Países da África, do Caribe e do Pacífico (ACP), organização criada em 1975, reúne 79 países com relações históricas com a Europa (ACP, 2013). A ACP Films é financiada pela União Europeia, com recursos do Fundo Europeu de Desenvolvimento (EPF) para o período de 2008 a 2013, e gerida pela Secretaria do Grupo ACP. A iniciativa faz parte do programa geral de apoio ao setor cultural para promoção das indústrias criativas. O objetivo declarado no documento do programa é "contribuir para o desenvolvimento e a estruturação da indústria cinematográfica e audiovisual" (COMISSÃO EUROPEIA/ACP-FILMS, 2008, p. 4). Na apresentação do projeto, a promoção da diversidade cultural seria uma consequência da criação e difusão de conteúdos locais. O programa ACP Films contou com investimento de € 6,5 milhões, dividido nas áreas de produção, distribuição e capacitação profissional. A iniciativa funciona através de editais para seleção de projetos de realizadores (personalidade jurídica) dos países membros do Grupo ACP. Vale destacar também a criação da rede África Cinemas através de uma parceria entre o Ministério das Relações Exteriores da França (MAE), a Agência Intergovernamental da Francofonia e a Comissão Europeia (EUROPA CINEMAS, 2004a). Todavia, como essas ações ainda estão em operação, não foi possível encontrar documentos que avaliam o resultado do ACP Films e da Rede Europa Cinemas.

No terceiro capítulo desta tese voltaremos a abordar os programas de cooperação inter-regional Euromed Audiovisual e ACP Films para compará-los ao modelo do Programa Mercosul Audiovisual. Antes disso, abordaremos os processos, as políticas e as instituições da integração audiovisual ibero-americana.

2.2 Integração cinematográfica Ibero(Latino)-Americana

No primeiro capítulo, discutimos como consciência regional e pertencimento estão relacionados à rivalidade em relação a um agente externo que representa uma ameaça à região (HURREL, 1995). De certo, a história da integração cinematográfica na América Latina esteve sempre relacionada ao desejo de construir um cinema próprio, capaz de refletir a realidade e a cultura regional, contra a influência do imperialismo cultural dos Estados Unidos e do neocolonialismo europeu (LEAL, 2008). A partir dos anos 1930, diversos encontros foram realizados na América Latina e/ou na Iberoamérica com o intuito de conformar um espaço audiovisual e fomentar a articulação dos realizadores. Nessas iniciativas, é marcante a atuação da sociedade civil, principalmente dos atores interessados do campo cinematográfico. Nesta seção, apresentamos uma análise histórico-descritiva das diversas iniciativas de integração regional na América Latina e na Ibero-América que antecedem a criação da Recam, no Mercosul.

Tais ações aconteceram no âmbito da Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI), instituição intergovernamental que engloba as nações hispanófonas e lusófonas. A OEI foi fundada em 1949 como Oficina de Educação Ibero-americana. Em 1985, ampliou os campos de atuação para incluir também a cultura, a ciência e a tecnologia. A atuação da organização está baseada principalmente nos traços culturais, linguísticos e históricos que aproximam os 22 Estados-Membros³⁸ (OEI, 2010). Os convênios, fóruns e órgãos nesse âmbito resultaram na criação de programas como o Ibermedia e o DocTV América Latina, que certamente influenciaram as decisões tomadas no Mercosul, além de terem promovido certa aproximação dos realizadores da região. Ademais, a OEI concede apoio financeiro anual para a estrutura administrativa da (Recam), como forma de apoiar as políticas cinematográficas do Mercosul.

³⁸ Os Estados Membros da OEI são: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, República Dominicana, Equador, El Salvador, Espanha, Guatemala, Guiné Equatorial, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Perú, Portugal, Uruguai e Venezuela.

Contudo, vale ressaltar, de antemão, a alternância das denominações "ibero-americana" ou "latino-americana" nas iniciativas de integração cinematográfica regional. As nomenclaturas são alternadas de acordo com a participação de Portugal e da Espanha, os países ibéricos, no processo de integração audiovisual regional. Por exemplo, a nomenclatura "ibero-americano" foi adotada para o fórum, o órgão e o convênio criados no âmbito da OEI. Todavia, os países ibéricos não assinaram os acordos de coprodução e de criação de um mercado cinematográfico comum, pois essas iniciativas entrariam em choque com compromissos de Portugal e Espanha na Comunidade Europeia. Por conseguinte, o acordo foi nomeado "latino-americano".

2.2.1 Militância estética e política contra o capitalismo cinematográfico

Em um dos artigos fundamentais dos estudos sobre políticas cinematográficas regionais, Octavio Getino (1989) apresenta uma exaustiva lista dos eventos realizados de 1930 a 1989, citando os principais participantes, os objetivos e os encaminhamentos posteriores. Nesses encontros, discutiram-se ações que facilitariam o intercâmbio produtivo entre as cinematografias nacionais. Entre as propostas consideradas prioritárias, estavam a criação de uma organização cinematográfica ibero-americana, a harmonização de legislações trabalhistas, a criação de normas de comercialização de conteúdo e de fundos para coprodução e distribuição (GETINO, 1989; FONCINE, 1991). Vale destacar a atuação marcante de cineastas nestas iniciativas. Os eventos eram promovidos e liderados, na maioria das vezes, por movimentos culturais e associações de realizadores independentes, sem necessariamente estarem relacionados aos governos nacionais.

Nas décadas de 1950 a 1970, as iniciativas para a criação do espaço cinematográfico regional ganharam força com os movimentos de renovação do cinema latino que eclodiram em diversos países da região. Em meio às ditaduras militares que dominavam a política da América Latina e inspirados pelos cineastas da revolução cubana, esses movimentos se caracterizavam por produções fílmicas que buscavam inovações estéticas e engajamento social, político e ideológico. O Novo Cinema Latino-Americano, também conhecido como Cinema Terceiro-mundista, Cinema do Terceiro Mundo ou Cinema Imperfeito tinha por objetivo produzir um cinema crítico que fosse capaz de expor a realidade e propor mudanças na sociedade latina. Buscava-se colocar a inovação estética a serviço de um "cinema de

agitação que expressava o que as pessoas não podiam dizer por causa da censura da Ditadura Militar" (HERMIDA, 2006). Mais do que isso, o "cinema de intervenção" que surgia na América Latina mostrava, nas palavras de Susana Velleggia (2010), a mesma face:

dos famintos e oprimidos do subcontinente, cujas fisionomias, valores e práticas irrompia nas telas, mostrando a miséria material que os destruíam, suas causas e motores, assim como também o enorme potencial libertador que subjaz a suas culturas e lutas, negadas e ocultadas pelos colonizadores da vez (VELLEGGIA, 2010, p. 206, tradução nossa).

Alguns dos fundadores desses movimentos foram o argentino Fernando Birri; os cubanos Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea e Alfredo Guevara; e o brasileiro Nelson Pereira dos Santos (ARRAY, 2012). Embora a atitude subversiva fosse a mesma em quase toda a região, as diferentes realidades históricas dos países latinos resultaram em expressões diferentes do mesmo movimento (VELLEGGIA, 2010). Na Argentina, o movimento proliferou a partir do lançamento do documentário *La hora de los Hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino. Esses realizadores criaram o Grupo Cine Liberación que contou com a participação de cineastas expoentes como Gerardo Vallejos, Enrique Juárez, Jorge Cedrón e Raimundo Gleyzer. No Brasil, o Cinema Novo foi marcado pelo posicionamento de vanguarda artística e política de cineastas como Glauber Rocha, Roberto Fariás, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria Jr. e Carlos Diegues. A esses grupos também devemos vincular outras referências importantes do movimento latino como Orlando Senna, no Brasil; Santiago Álvarez, em Cuba; Miguel Littí, no Chile; Jorge Sanjinés e o Grupo Ukamau, na Bolívia; Carlos Mayolo, Luís Opina e Andrés Caicedo, na Colômbia; a Cinemateca do Terceiro Mundo, no Uruguai; entre outros.

O ano de 1967 foi marcado pela realização do I Encontro de Cineastas Latino-Americanos e do I Festival do Novo Cinema Latino-Americano, em Viña del Mar, no Chile. O evento contou com a participação de realizadores de Argentina, Bolívia, Brasil, Cuba, Chile, México, Peru, Uruguai e Venezuela. Os participantes propuseram iniciativas para o cinema latino visando "o crescimento quantitativo e qualitativo e o incremento da difusão a partir de uma base de objetivos ideológicos e culturais" (COMITÉ DE CINEASTAS DA AMÉRICA LATINA, 1967). Um dos resultados dessa reunião foi a criação do Comitê de Cineastas da América Latina (C-CAL), com o objetivo de garantir a continuação da realização do Encontro e do Fórum e realizar outras ações de aproximação das cinematografias

nacionais. Como relata Orlando Senna, "nesse período o internacionalismo cultural de Cuba se expandiu, o Festival de Havana se transformou no centro nervoso da ideia de integração do cinema latinoamericano" (LEAL, 2008, p. 280).

Mais tarde, o C-CAL organizou uma concertação de esforços diversos que resultou na criação da Fundação do Novo Cinema Latino-Americano (1985) e da Escola Internacional de Cine e TV de San Antonio de Los Baños (1986), ambas em Cuba. A comunhão de esforços aqui citados incluíram o aporte do governo cubano e de outros países, o trabalho voluntário de diversos cineastas e até mesmo a doação de Gabriel García Márquez de mais de um milhão de dólares, o montante recebido pelo escritor pelo Prêmio Nobel de Literatura (LEAL, 2008). Os esforços pessoais dos atores interessados refletiam o mesmo desejo de combater a hegemonia do cinema norte-americano e fortalecer a produção regional. O discurso de integração e resistência está presente no objetivo da Fundação: "trabalhar para a integração do cinema regional, para atingir um universo audiovisual comum e cooperar na luta para resgatar e fortalecer a identidade cultural da América Latina e do Caribe" (FUNDACIÓN DEL NUEVO CINE LATINO-AMERICANO, 2012, tradução nossa). Ambas instituições são referência pelo trabalho de apoio ao processo de integração cinematográfica regional.

Nos anos que se seguiram, outros eventos foram realizados com o intuito de aproximar realizadores audiovisuais da América Latina. Em julho de 1977, Brasília sediou o Primeiro Encontro sobre a Comercialização dos Filmes em Português e Espanhol (tradução nossa), que contou com a participação de dez países³⁹. O objetivo principal do encontro era articular ações concretas visando "fomentar o conhecimento mútuo, a fraternidade e a circulação de pessoas e bens culturais cinematográficos" (IZAGUIRRE, 1984, p. 89, tradução nossa).

No início dos anos 1980, os cineastas latinos parecem ter sido influenciados pelas conclusões do informe da Unesco "Um mundo e muitas vozes", também conhecido como Relatório MacBride (UNESCO, 1980). Motivados pelo movimento em prol da democratização da comunicação, cineastas e militantes latinos passaram a contestar de forma contundente a hegemonia da indústria cinematográfica de Hollywood na América Latina, no que concerne à produção de conteúdos e ao controle da distribuição e dos espaços de exibição. Nesse período floresce o debate sobre a criação do "espaço audiovisual latino-americano", a exemplo do que estava em curso na Europa, com a discussão sobre o "espaço

³⁹ Os países que participaram do Primeiro Encontro sobre a Comercialização dos Filmes em Português e Espanhol, em 1977, foram: Angola, Argentina, Brasil, Colômbia, Espanha, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela.

audiovisual europeu" (IBERMEDIA, 2009). Todavia, nos anos que se seguiram, não foram registrados avanços no processo de institucionalização das propostas apresentadas em 1977. Razões distintas para o atraso são encontradas na literatura e nos documentos. Entre elas, a tese de que "ações diretas dos agentes da *Motion Pictures Association of America* (MPAA) em altos setores governamentais dos países da América Latina" teriam atrasado o encaminhamento das propostas (FONCINE, 1991, p. 8).

Passaram-se mais 11 anos até que, em 1988, cineastas da região propuseram a realização de um fórum regional que resultasse na assinatura de um acordo com compromissos assumidos pelos signatários (FONCINE, 1991). A proposta foi apresentada durante o Congresso da Associação Nacional de Autores Cinematográficos (Anac), na Venezuela. Nos meses que se seguiram, a sugestão do encontro ganhou apoio de outras instituições como o Fundo de Fomento Cinematográfico da Venezuela (Foncine) e a Câmara Venezuelana de Produtores de Longa-metragem (Caveprol). Esses órgãos passaram a articular uma rede de contatos entre as autoridades cinematográficas dos Estados nacionais da região. Adicionalmente, cabe registrar a atuação crucial de cineastas e outros militantes culturais, alguns deles à frente de órgãos públicos nacionais de cinema. Nos documentos analisados, são destacadas as participações de Josefina Jordán, Octavio Getino, Roberto Farias, Julio García Espinosa, Gabriel García Márquez, Julio Sosa-Pietri, entre outros (FONCINE, 1991).

Finalmente, o Fórum Ibero-americano de Integração Cinematográfica aconteceu em Caracas, na Venezuela, de 08 a 11 de novembro de 1989. O documento "Memória do Fórum Ibero-americano de Integração Cinematográfica" (FONCINE, 1991) aponta o cinema como "um fenômeno de internacionalização da sociedade" e questiona "o que dizer do seu rol [do cinema] no processo de acumulação dos Estados Unidos e da sua expansão no mundo?" (FONCINE, 1991, p. 5, tradução nossa). O texto faz referência direta aos apoios políticos e financeiros que os EUA dedicam à indústria cinematográfica do país para garantir a inserção competitiva desta no mercado global. As iniciativas norte-americanas são contrastadas com a situação latina: "Na América Latina, o cinema chegou cedo, porém reduziu sua existência ao fervor dos seus amantes e a ingenuidade de seus realizadores" (FONCINE, 1991, p. 5, tradução nossa). O cinema latino, segundo o documento, teria caráter autoral e uma estrutura produtiva deficitária (FONCINE, 1991). A integração cinematográfica regional era então apresentada como uma alternativa contra a hegemonia do cinema norte-americano. No discurso proferido na abertura do Fórum, o então presidente da FONCINE, Julio Sosa-Pietri, declarou:

Discutimos longamente em numerosas reuniões e eventos, e finalmente, depois de todos esses esforços, estamos aqui cristalizando uma etapa que é, certamente, importante e determinante para os tempos que virão, porque para nós a escolha é clara: ou integrar ou desaparecer. O Fórum Ibero-americano de Integração Cinematográfica é a resposta que temos a esta escolha: integrar é a decisão, porque o que todos nós temos claro é que não queremos desaparecer, e não vamos desaparecer (FONCINE, 1991, p. 11, tradução nossa).

Sosa-Pietri criticou o fato de que os processos de integração econômica da região estavam deixando de lado as idiossincrasias da cultura latina. Ademais, ele enfatizou que o cinema, enquanto atividade industrial e cultural, deveria assumir um papel preponderante no processo de integração da região (FONCINE, 1991). Vale, neste ponto, nos atermos para destacar duas características do processo histórico de construção da integração cinematográfica na América Latina. Por um lado, a afirmação de que existiram influências do cinema europeu, sobretudo do cinema soviético, do neorealismo italiano e do cinema de autor francês da *Nouvelle Vague*. Todavia, tais influências se refletiam de modos diversos em cada país e no trabalho de cada cineasta. Por exemplo, os festivais europeus foram citados em documentos como espaços de discussão e exibição do cinema latino de contestação (FONCINE, 1991). O documentário *A hora de los hornos*, do Grupo *Cine Liberación*, teve estreia mundial na Mostra Internacional de Cinema de Pésaro, na Itália (VELLEGGIA, 2010).

Ao mesmo tempo, esse cinema latino negava também o modelo europeu de cinema dominante, burguês ou populista. Ademais, Velleggia afirma que todos os movimentos cinematográficos do período tinham a mesma "vontade de demolir a institucionalidade industrial do cinema-espetáculo de Hollywood" (VELLEGGIA, 2010, p. 2010, tradução nossa). No manifesto do Cinema Novo, Glauber Rocha defendia que a organização da produção nacional deveria resultar na expulsão do cinema imperialista dos mercados nacionais latinos (VELLEGGIA, 2010). Também se falava de um cinema de "rebelião contra o capitalismo cinematográfico e suas formas de extermínio das ideias" (ARRAY, 2012). Todavia, é interessante notar que a ata do Fórum faz menção a uma carta de apoio e solidariedade do então diretor do Sundance Institute, Robert Redford. Portanto, trata-se prioritariamente de um posicionamento contrário ao modelo de negócio do cinema comercial de Hollywood, marcando a diferença em relação ao tipo de cinema, mais engajado e menos comercial, que caracterizava a produção latina.

Por outro lado, mais tarde, quando as ações foram implementadas no âmbito regional ibero-americano, a Europa voltou a ser uma referência no que concerne ao modelo de política audiovisual regional. Tal referencial é justificada tendo em vista que ambas regiões lutavam contra um inimigo comum:

o projeto e o impulso do Programa Ibermedia é resultado de uma iniciativa de mãos dadas das autoridades cinematográficas em parceria com uma nova geração de produtores a partir do modelo da política supranacional de integração audiovisual, desenvolvida na Europa com a mesma finalidade e posicionamento: promover e consolidar uma indústria cinematográfica e audiovisual que possa competir nos mercados com o gigante norte-americano (IBERMEDIA, 2009, p. 27, tradução nossa)

2.2.2 Marcos históricos e institucionais da integração ibero(latino)-americana

O encontro de 1989 pode ser considerado um marco na história da integração do espaço cinematográfico da América Latina. Reunidos em Caracas, representantes de 13 países assinaram três acordos: o Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americano, o Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica e o Acordo de Criação do Mercado Comum Cinematográfico Latino-Americano. No mesmo dia, também foi criada a Conferência de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais da Iberoamérica (Caci), que atualmente é o órgão responsável por programas de âmbito regional como o Ibermedia, o Ibermedia TV e o DocTV América Latina. Nas próximas páginas, apresentaremos os três acordos assinados em 1989 para, em seguida, expormos os principais programas resultantes dessas iniciativas.

2.2.2.1 O Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana e a CACI

O Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana foi assinado por 13 países: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Cuba, Equador, Espanha, México, Nicarágua, Panamá, Peru, República Dominicana e Venezuela. O objetivo do convênio era "contribuir ao desenvolvimento da cinematografia dentro do espaço audiovisual dos países ibero-americanos, e a integração dos referidos países, mediante uma participação equitativa na atividade cinematográfica regional" (CONVÊNIO DE INTEGRAÇÃO, ART. I, 1989,

tradução nossa). O documento ressalta a necessidade de criar condições que minimizem as assimetrias entre os países signatários e garanta a criação de um espaço cinematográfico comum. Interessante notar que o documento é explícito no que diz respeito à necessidade de criação de fundos multilaterais, embora também estimule a realização de convênios bilaterais entre os países signatários. No Artigo III, o documento reafirma o compromisso das partes em realizar esforços para:

- Apoiar iniciativas, através da cinematografia, para o desenvolvimento cultural dos povos da região.
- Harmonizar políticas audiovisuais e cinematográficas das Partes.
- Resolver os problemas de produção, distribuição e exibição do cinema na região.
- Preservar e promover os produtos cinematográficos das Partes.
- Ampliar o mercado para o produto cinematográfico em qualquer forma de difusão, mediante a adoção, em cada um dos países da região, de normas para promover o estabelecimento de um mercado comum latino-americano (CONVÊNIO DE INTEGRAÇÃO, ART. III, 1989, tradução nossa).

O convênio criou a Conferência de Autoridades Cinematográficas da Ibero-América (Caci), órgão de caráter político e executivo responsável pelas políticas de fomento ao espaço cinematográfico regional. Em 2007, os signatários aprovaram uma emenda que expandiu o âmbito de atuação do Convênio do cinema para o audiovisual. A inclusão alterou o nome do documento para Convênio de Integração Cinematográfica e Audiovisual Ibero-americana, e da instituição, que passou a se chamar Conferência de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais da Ibero-América. A emenda também dotou a Caci de personalidade jurídica como uma organização internacional dedicada à integração cinematográfica e audiovisual ibero-americana (CACI, 2012). Desde então, outros países aderiram à instituição, completando os atuais 20 membros (Quadro 11).

A Caci reúne autoridades cinematográficas nacionais, indicadas pelos países signatários, em uma reunião ordinária anual e em reuniões extraordinárias. A estrutura institucional da organização é composta pela Secretaria Executiva da Cinematografia da Ibero-América (Seci) e pelo Conselho Consultivo. A Seci é o órgão técnico e administrativo sediado em Caracas, na Venezuela. A gestão do órgão fica a cargo de um secretário executivo, que é designado pelas autoridades da Caci para cumprir mandato de dois anos. Entre as funções da Seci estão o acompanhamento dos processos, programas e políticas de integração audiovisual; a comunicação interna e externa; e a elaboração de orçamentos e planos de trabalho (CACI,

2012). A estrutura do órgão regional também conta com um Conselho Consultivo, formado por pelo menos três Estados-Partes para prestar consultorias em questões específicas relacionadas às políticas cinematográficas. Por fim, a organização tem a prerrogativa de compor grupos de trabalho de acordo com demandas específicas nas áreas de produção, distribuição e exibição cinematográfica.

Países	Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana (1989)	Caci (2012)	Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica (1989)	Acordo de Criação do Mercado Comum Cinematográfico Latino-Americano	Ibermedia	Doc Tv América Latina	Observatório Ibero-Americano do Audiovisual
Argentina	X	X	X	X	X	X	X
Brasil	X	X	X	X	X	X	X
Paraguai		X			X	X	
Uruguai		X	X ⁽²⁾		X	X	X
Venezuela	X	X	X	X	X	X	X
Bolívia	X	X	X		X	X	X
Chile		X	X ⁽²⁾		X	X	X
Colômbia	X	X	X		X	X	X
Costa Rica		X			X	X	X
Cuba	X	X	X	X	X	X	X
El Salvador		X					X
Equador	X	X	X ⁽³⁾	X	X	X	X
Guatemala		X			X		X
México	X	X	X	X	X	X	X
Nicarágua	X		X ⁽³⁾	X			
Panamá	X	X	X ⁽³⁾	X	X	X	X
Peru	X	X	X	X	X	X	X
Porto Rico		X			X	X	X
República Dominicana	X	X	X ⁽³⁾	X	X		X
Portugal		X	X ⁽²⁾		X		X
Espanha	X	X	X ⁽¹⁾		X		X

Quadro 11: Países participantes do espaço Audiovisual ibero(latino)-americano

FONTE: elaboração própria com base de dados de CACI, Ibermedia e DocTv Ibero-América

(1) A partir da emenda de 2000.

(2) A partir de 2000, como países observadores.

(3) Apenas assinaram a primeira versão de 1989. Não participaram das emendas posteriores.

A Caci está envolvida na gestão das principais iniciativas de políticas cinematográficas regionais no âmbito ibero-americano. Alguns programas do órgão estão em pleno funcionamento, como o Programa Ibermedia, o Ibermedia TV e o DocTV América Latina, dos quais falaremos posteriormente. Outras iniciativas estão em fase de implantação, com

previsão de começarem a funcionar até o final de 2013. Esse é o caso, por exemplo, do Observatório Ibero-americano do Audiovisual (OIA), que deverá funcionar como um repositório de informações estatísticas sobre o setor audiovisual de 19 países. O objetivo é agregar informações atualizadas sobre as cinematografias nacionais, de modo a produzir um quadro analítico sobre a região que possa apoiar realizadores e gestores públicos na tomada de decisões sobre projetos cinematográficos e políticas audiovisuais. O projeto do OIA é inspirado no modelo do Observatório Europeu do Audiovisual⁴⁰.

Outra iniciativa em fase de implantação que merece destaque é o Catálogo Coletivo Ibero-americano de Arquivos de Cinema, um projeto de integração audiovisual da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF), com o apoio do Ibermedia. O projeto foi aprovado em março de 2011 na Reunião de Diretores de Cinematecas Ibero-americanas, realizada em Guadalajara, no México, e na Reunião da Coordenação Latino-Americana de Arquivos de Imagem em Movimento (CLAIM). A iniciativa visa a criação de um catálogo unificado que permita o registro e a atualização de todos os documentos relativos à produção audiovisual da região. O catálogo ficará disponível para consulta na internet, tendo por público-alvo pesquisadores e realizadores. O objetivo principal é promover a recuperação, a preservação, a restauração e o intercâmbio de documentos audiovisuais (IBERMEDIA, 2011). A coordenação do projeto está à cargo da Filmoteca Espanhola. Para iniciar o processo de unificação dos formatos de registro e catalogação, foram realizadas oficinas de capacitação em diversos países, como no Brasil, na Bolívia, na Colômbia e no México. No final 2012, o projeto contava com a adesão de 21 cinematecas de 15 países ibero-americanos. A discussão sobre a divisão de responsabilidades e de custos está em curso e a previsão é de que o projeto entre em funcionamento no final de 2013. O que chama a atenção é o caráter pioneiro da iniciativa. Segundo o coordenador do Catálogo Coletivo Ibero-americano, Miguel Del Valle-Inclán, "não existe registro de um projeto semelhante na Europa e em outros lugares do mundo" (CULTURA.UNAM, 2012).

⁴⁰ Em janeiro de 2013, o Observatório Iberoamericano do Audiovisual (OIA) ainda não estava em funcionamento. Em comunicado a esta pesquisadora por e-mail, Luis Angel Roa Zambrano, Coordenador Geral da Seci, informou que existem planos para que o OIA seja inaugurado até o final de 2013.

2.2.2.2 O Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica

O Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica tem por objetivo estimular o intercâmbio profissional e produtivo entre realizadores da região. Para ser considerado uma coprodução regional, o filme deve ter no mínimo dois sócios produtores de dois países signatários, cada um responsável por pelo menos 20% do custo total de produção da obra. Existem outros critérios adicionais: o diretor deve residir em um dos países signatários do acordo, o sócio majoritário deve ser proveniente de um dos países membros e a participação de países não membros do acordo não pode ultrapassar o limite máximo de 30% do orçamento total da produção. Por fim, o acordo também exige um compromisso de que as coproduções devem "respeitar a identidade cultural de cada país coprodutor e serem faladas em qualquer idioma da região" (ACORDO DE COPRODUÇÃO, ARTIGO VI d, 1989).

Cada sócio produtor tem o direito de exploração comercial no respectivo país de origem. A exploração em outros países está sob a responsabilidade do sócio majoritário ou do sócio com menor condição de exploração. O acordo também prevê a livre circulação de profissionais e produtos audiovisuais entre os países signatários: Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, Equador, México, Nicarágua, Panamá, Peru, República Dominicana e Venezuela. A primeira versão do documento, de 1989, sofreu duas emendas, uma em 2000 e a outra em 2007⁴¹. Nas novas versões foram incluídos Bolívia e Espanha como membros, além de Chile, Portugal e Uruguai, como observadores. Já o Equador, a Nicarágua, o Panamá e a República Dominicana não assinaram as emendas recentes. Outra mudança institucional foi a troca da regionalização "latino-americana" pelo "ibero-americana". O acordo passou a se chamar Acordo Ibero-americano de Coprodução Cinematográfica, com a inclusão da Espanha como país signatário.

As emendas também incluíram alterações nos critérios para as coproduções. A primeira versão do acordo previa que um filme coproduzido por pelo menos duas produtoras de países signatários diferentes poderia solicitar às respectivas autoridades cinematográficas nacionais o reconhecimento como obra nacional em cada país participante. A nacionalidade múltipla garantia ao filme acesso às legislações e fundos concursáveis de apoio em todos os países envolvidos na coprodução. Nas versões recentes do acordo este critério foi alterado e apenas

⁴¹ É interessante notar que a primeira versão do Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica foi assinada em 1989, cerca de três anos antes da assinatura da Convenção Europeia sobre Coprodução Cinematográfica.

o respectivo produtor nacional passou a se beneficiar dos apoios no país de origem. As distinções entre os marcos jurídicos nacionais pode ser uma das principais causas para a mudança. O pesquisador Raúl de Móra Jimenez (2009) analisou as legislações dos países ibero-americanos e apontou barreiras legais que impossibilitam que recursos de um país sejam despendidos para o custeio de gastos em outros países.

Outra mudança diz respeito ao tipo de participação de cada produtor no filme. Na versão de 1989 era obrigatória a participação artística, técnica e financeira. A partir de 2000, a participação apenas financeira se tornou possível, desde que o investimento do sócio financeiro esteja no limite de 10% a 25% do custo total da produção. Em relação a participação de artistas e técnicos de cada país, a primeira versão exigia um mínimo de dois atores e dois profissionais em funções técnicas qualificadas por país participante⁴². No acordo de 2000, a exigência de participação de profissionais de todos os países envolvidos, mesmo dos sócios minoritários, foi ampliada.

Uma das principais críticas ao modelo diz respeito ao fato de que cada sócio tem direito de exploração no respectivo território. O critério não estaria promovendo igualdade de condições por não levar em consideração as assimetrias entre os países signatários (JIMÉNEZ, 2009a). Um produtor, ainda que minoritário, de um país grande, como o Brasil, por exemplo, tem teoricamente mais condições de retorno de investimentos do que os sócios majoritários de países menores e com mercado de exibição menos desenvolvidos, como o Uruguai, por exemplo. Também é motivo de crítica o fato de que o acordo não prevê a divisão dos benefícios da exploração em outros países da região, que não sejam sócios da coprodução (JIMÉNEZ, 2009a). Como veremos no terceiro capítulo, os acordos de coprodução realizados no âmbito do Mercosul entre a Argentina e o Brasil; o Brasil e o Uruguai; e a Argentina e o Uruguai tomaram como referência o Acordo Ibero-americano de Coprodução Cinematográfica.

2.2.2.3 Acordo de criação do Mercado Comum Cinematográfico Latino-Americano

Esse acordo tinha por objetivo criar um sistema comum de exibição de obras audiovisuais nacionais dos países signatários. O acordo foi assinado por Argentina, Brasil,

⁴² As funções qualificadas são: roteiro, direção, composição musical, edição, direção, direção de fotografia, direção de arte ou direção de som.

Cuba, Equador, México, Nicarágua, Panamá, Peru, República Dominicana e Venezuela. A gestão ficaria a cargo da Seci. Estava previsto que cada país deveria selecionar até quatro obras nacionais por ano para participar do circuito de exibição do Mercado Comum Cinematográfico Latino-Americano. Todavia, as ações nunca foram efetivadas. Entre os três acordos assinados em 1989, esse é o que apresenta menos detalhes de procedimento para a execução da proposta. Não estão previstos os modos de operação deste circuito de exibição, dotações orçamentárias ou compromissos a serem assumidos pelos membros. O documento também foi o único que não foi revisto posteriormente.

2.2.3 Do papel para a prática - as iniciativas de integração cinematográfica

Neste subtópico, apresentamos uma análise histórico-descritiva das iniciativas de integração cinematográfica que foram colocadas em prática no âmbito latino-americano e ibero-americano. Vale ressaltar que esta pesquisa não tem a intenção de aprofundar a análise dos resultados de cada um desses programas. Abordamos o Ibermedia, o DocTV América Latina, o Ibermedia TV e o Cinerгия com o objetivo de traçar um quadro geral das ações que contribuem para uma aproximação entre as diversas cinematografias da região.

2.2.3.1 O Ibermedia

Um dos frutos dos acordos assinados naquele 11 de novembro de 1989 é o Programa de Desenvolvimento e Apoio à Construção do Espaço Audiovisual Ibero-americano, mas conhecido como Ibermedia (IBERMEDIA, 2012). Criado em 1995 e aprovado em 1997, o Ibermedia é um fundo de apoio financeiro e técnico a projetos cinematográficos que envolvam diferentes países da região. Na criação e formatação do programa, a influência da política audiovisual europeia é clara. A ideia do programa surgiu a partir de "uma valoração positiva do modelo de política supranacional para o fomento da indústria e da cultura audiovisual experimentado na União Europeia" (IBERMEDIA, 2009, p. 25, tradução nossa). O objetivo declarado pelo Ibermedia é:

Contribuir para estabelecer as bases para um espaço audiovisual ibero-americano, promovendo a integração de empresas ibero-americanas em redes supranacionais e o intercâmbio de profissionais do setor, pelo apoio financeiro e assistência técnica para a coprodução de filmes para cinema e televisão, tendo como principais beneficiários produtores ibero-americanos independentes. As ações do programa também buscam facilitar a instalação inicial de projetos, a distribuição e a promoção de produtos audiovisuais no mercado regional, além da formação de recursos humanos (IBERMEDIA, 2011, p. 6, tradução nossa).

Com sede em Madri, na Espanha, o programa começou com nove países participantes e, em 2011, alcançou a marca de 19 membros⁴³. O orçamento do fundo é proveniente do aporte de um mínimo de US\$ 100 mil realizado pelos países participantes a cada edição do programa. O aporte pode variar de acordo com a situação financeira de cada país. Os maiores contribuintes do Ibermedia são Espanha, Brasil, Venezuela, México e Argentina, nessa ordem. Os investimentos da Espanha, por exemplo, representam 50% do orçamento anual do programa. Os gráficos da Figura 6 mostram os percentuais de contribuição dos cinco maiores investidores em relação aos orçamentos totais de 1998, 2008 e 2011.

Apesar do crescimento no número de países participantes, o fundo de investimentos dos países signatários diminuiu 12,5% em 2010 e 12,30% em 2011. A crise econômica e financeira dos últimos anos é apontada como uma das causas para o decréscimo nos valores investidos por alguns países, como no caso da Espanha e do México. (IBERMEDIA, 2011). Adicionalmente, registram-se na história do programa períodos específicos nos quais alguns países não foram capazes de cobrir as respectivas cotas por conta de dificuldades econômicas locais. Por exemplo, o México e a Argentina, em 2002, e o Peru, em 2005, deixaram de pagar as respectivas cotas. Outros países como a Bolívia e o Uruguai já atrasaram pagamentos, mas cobriram as dívidas posteriormente.

⁴³ Membros do Programa Ibermedia e ano de adesão: Argentina (1997), Bolívia (2001), Brasil (1997), Colômbia (1997), Costa Rica (2008), Cuba (1997), Chile (1999), Equador (2008), Espanha (1997), Guatemala (2009), México (1997), Panamá (2006), Paraguai (2011), Peru (2001), Portugal (1997), Porto Rico (2003), República Dominicana (2008), Uruguai (1997) e Venezuela (1997).



Figura 6: Orçamento Ibermedia - 1998, 2008 e 2011

FONTE: elaboração própria com base nos dados de IBERMEDIA, 2009.

A gestão do Ibermedia é de responsabilidade de duas instâncias ligadas juridicamente à Caci. O Comitê Intergovernamental Ibermedia (CII) é composto por uma autoridade de cada país signatário com o mesmo poder de voto, independente do montante de contribuição de cada país ao fundo do programa. Já a Unidade Técnica Ibermedia (UTI) é o órgão de caráter técnico e administrativo. O programa funciona através de convocatórias divulgadas em todos os países participantes para seleção de projetos em modalidades como coprodução, distribuição, desenvolvimento, formação, promoção e exibição⁴⁴. Os interessados podem inscrever projetos nas autoridades cinematográficas nacionais ou via internet. Cada país

⁴⁴ As modalidades sofreram diversas alterações desde que o Ibermedia foi criado. Em 2012, a convocatória foi aberta apenas nas modalidades de coprodução, desenvolvimento e formação.

organiza as propostas recebidas e apresenta para a UTI, que faz uma avaliação preliminar para eliminar as que não cumprem com os requisitos técnicos do edital. Até 2012, o CII foi responsável por selecionar os projetos a serem contemplados. A partir de 2012, os países passaram a selecionar o número de projetos a que tem direito entre os projetos inscritos que receberam parecer técnico favorável da UTI.

Entre os critérios para a seleção estão as exigências de que o idioma das obras devem ser em português ou espanhol e que o montante solicitado não pode ultrapassar 50% do custo total de produção. As propostas aprovadas recebem empréstimos a serem devolvidos de acordo com a arrecadação do produto audiovisual. Apenas as modalidades de divulgação e formação recebem recursos a fundo perdido. Em 2012, os limites para a concessão de empréstimos foram de no máximo US\$ 100 mil para documentários e US\$ 150 mil para projetos de ficção (IBERMEDIA, 2012). Cada contemplado é convidado a participar de oficinas de capacitação e recebe assistência técnica visando ampliar o potencial sucesso da produção em termos de padrões técnicos cinematográficos e econômicos. Esse acompanhamento é fundamental tendo em vista que os recursos são concedidos como empréstimos a serem devolvidos de acordo com a arrecadação do filme. De 1998 a 2006, estima-se que o programa foi reembolsado em 45% dos recursos outorgados (IBERMEDIA, 2009).

O Ibermedia é avaliado como a mais exitosa iniciativa de integração da América Latina, principalmente no que concerne às coproduções cinematográficas (DOMINGUEZ, 2008; JIMÉNEZ, 2009b; MOGUILLANSKY, 2011; FALICOV, 2012; GONZÁLEZ, 2012). Entre 1997 e 2012, o Ibermedia investiu US\$ 69 milhões em ações de apoio a projetos cinematográficos no que concerne a lançamento (500), promoção e distribuição (270), exibição (298), desenvolvimento (579) e concessão de bolsas de formação (298) para profissionais do setor (IBERMEDIA, 2012). O Quadro 12 mostra os projetos aprovados de 1998 a 2011 nas diferentes modalidades.

Alguns acadêmicos que se dedicaram ao programa ressaltam principalmente o caráter democrático da iniciativa, tendo em vista que todos os países participantes já foram beneficiados (FALICOV, 2007; MOGUILLANSKY, 2011). Também é digno de nota que os filmes apoiados pelo programa participaram em festivais consagrados e receberam prêmios

internacionais⁴⁵. Recentemente, o filme *Las Acacias*, de Pablo Giorgelli, da Argentina, recebeu o Câmar de Ouro no 64^o Festival de Cannes, foi considerado melhor filme latino-americano no Festival de San Sebastián, e premiado como melhor filme no Festival de Biarritz. Outro exemplo desse reconhecimento internacional é *Girimunho*, filme de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., do Brasil, que recebeu o prêmio INTERFILM na 68^o Mostra de Veneza.

Ano	Modalidades						TOTAL
	Desenvolvimento	Coprodução	Formação	Distribuição Promoção	Delivery	Exibição	
1998	32	15	25	46			118
1999	30	15	27	42			114
2000	21	23	49	22			115
2001	24	26	32	13			95
2002	15	26	35	13			89
2003	25	30	5	16			76
2004	21	32	9	10			72
2005	31	35	9	20			95
2006	51	46	12	16	6		131
2007	61	49	12	11	11		144
2008	69	52	15	0	10		144
2009	67	67	19	4	6	6	184
2010	60	69	24	7	13	4	177
2011	72	57	25	3	14	5	176
TOTAL	579	542	298	223	60	15	1730

Quadro 12: Ibermedia - projetos aprovados por ano e modalidade

FONTE: SEGIB. Ibermedia - Informe anual 2011.

Uma pesquisa realizada pela Fundação para a Investigação do Audiovisual (FIA), da Universidade Internacional Menéndez Pelayo, sob encomenda do Ibermedia, dedicou-se a avaliar os resultados dos dez primeiros anos do programa (1997-2008). A pesquisa concluiu que "existe um espaço audiovisual - ou mais exatamente cinematográfico - em consolidação. Este espaço cinematográfico referido não é homogêneo e apresenta configuração de geometria variável" (IBERMEDIA, 2009, p. 8, tradução nossa). De acordo com os resultados da pesquisa, o impacto das ações do Ibermedia foi relativo à estrutura de cada cinematografia nacional e à posição de cada indústria no mercado cinematográfico global. Nos países nos quais não havia produção cinematográfica, a contribuição do programa foi decisiva para fomentar o cinema local. Em outros casos, o Ibermedia representou um reforço significativo

⁴⁵ O Ibermedia (2012) relata a participação de filmes apoiados pelo programa nos seguintes festivais: Rotterdam, Berlim, Cannes, Los Angeles, La Habana, Sundance, Toronto, Tokyo, Mar del Plata, Huelva, San Sebastián, Veneza, Nova York e Valladolid.

para a modernização da atividade cinematográfica. O estudo agregou os países membros do programa em cinco grupos a partir das características do contexto industrial cinematográfico e dos resultados obtidos nos dez primeiros anos do Ibermedia (IBERMEDIA, 2009). Na Figura 7, apresentamos uma síntese dos resultados da pesquisa. Adicionamos o Paraguai, que ainda não fazia parte do Ibermedia no período do estudo da FIA.



Figura 7: Classificação dos países membros do Ibermedia

FONTE: elaboração própria com base nos dados de IBERMEDIA, 2009.

No primeiro grupo estão Argentina, Brasil, Espanha e México, nações que possuem cinematografias reconhecidas pelas qualidades artísticas e que contam com estruturas industriais para a produção nacional. Para esses países, o Ibermedia foi uma oportunidade para melhorar padrões técnicos e ampliar a produção, inclusive participando como sócios minoritários em coproduções na região. A partir dos anos 2000, houve uma ampliação do

reconhecimento desses países no mercado cinematográfico global, tendo em vista que produções argentinas, brasileiras, espanholas e mexicanas foram aclamadas com diversos prêmios em festivais internacionais. No segundo grupo estão os países que produzem cinema com base cultural, porém possuem escassa estrutura industrial: Chile, Colômbia, Venezuela, Portugal e Porto Rico. Segundo o estudo (IBERMEDIA, 2009), nesses países, o Ibermedia fomentou a consolidação do cinema como atividade produtiva industrial.

O terceiro grupo agrega Uruguai e Cuba como exemplos de nações com cinematografias reconhecidas pelo valor cultural e artístico, porém sem estrutura industrial. Ou, como define a pesquisa de avaliação do Ibermedia, "uma produção muito acima das possibilidades industriais do país" (IBERMEDIA, 2009, p. 9). Para os países desse grupo, que também são pequenos quanto ao número de habitantes, o Ibermedia criou condições para a realização de coproduções com países de estrutura industrial e abriu as portas para novos mercados consumidores. No caso do Uruguai, adicionalmente, a proximidade geográfica tem facilitado a realização de diversas coproduções. Por fim, nos últimos dois grupos estão as nações que enfrentam mais desafios para estabelecer o cinema enquanto atividade produtiva. No caso do Peru e da Bolívia, apesar de possuírem um cinema de base cultural, faltam oportunidades de financiamento e estrutura industrial. A situação é ainda mais grave nos casos de Equador, Panamá, Costa Rica, Guatemala, República Dominicana e Paraguai. Nesses países, a coprodução cinematográfica se apresenta como uma oportunidade para fomentar a escassa produção cinematográfica.

A pesquisa realizada pela FIA (IBERMEDIA, 2009) avaliou a opinião dos beneficiários das ações a partir de entrevistas realizadas com 160 profissionais, via questionários online. Para 90% dos entrevistados a ajuda recebida do programa foi positiva. O mesmo percentual considerou que o programa contribuiu para a consolidação de profissionais e empresas da região no mercado cinematográfico. Em relação às melhorias necessárias, 75% consideram que o limite para empréstimos deveria ser ampliado e 15% esperam que a tramitação burocrática seja simplificada. No que concerne às modalidades de investimento que devem ser priorizadas, 20% defende que é preciso investir mais em pós-produção e 70% dos entrevistados acredita que é preciso priorizar a distribuição e a exibição dos filmes ibero-americanos. Por fim, é interessante notar que 85% dos entrevistados ressaltou a necessidade de aproximar o cinema e a televisão, criando canais de exibição para a produção regional (IBERMEDIA, 2009).

A FIA também entrevistou autoridades cinematográficas e a maioria (90%) considerou que o Ibermedia contribuiu para a dinamização das cinematografias nacionais. Adicionalmente, eles ressaltaram que o programa promoveu a articulação entre instituições públicas e a rede de contatos entre profissionais do setor cinematográfico. Como demandas, ressaltaram a necessidade de ampliar investimentos em ações de capacitação profissional nos países menos desenvolvidos e enfatizaram que a harmonização de legislações dentre os países membros é crucial para potencializar as oportunidades de intercâmbio profissional e realização de coproduções. Por fim, mais de 90% dos entrevistados acreditam que o Ibermedia contribuiu para o desenvolvimento do espaço cinematográfico ibero-americano (IBERMEDIA, 2009).

É digno de nota que o Ibermedia financiou 34 do total de 58 coproduções que envolveram os países do Mercosul, conforme detalhamento apresentado no Apêndice O. Ademais, parece haver um consenso na literatura acadêmica quanto aos avanços conquistados pelo Ibermedia no âmbito da produção cinematográfica (DOMINGUEZ, 2008; JIMÉNEZ, 2009a; MOGUILLANSKY, 2011; GETINO, 2011; FALICOV, 2012; GONZÁLEZ, 2012). Todavia, uma das principais críticas ao Ibermedia assenta no fato de que os eixos de comercialização, circulação e de incremento ao consumo continuam necessitados de políticas que os promovam (GONZÁLEZ, 2012). Para Octavio Getino, um dos principais especialistas no assunto, a grande lacuna do programa está na falta de ações que aproximem as gerações mais jovens da cultura cinematográfica da região. O pesquisador declarou: "Se essas políticas não vão acompanhadas com ações educativas, que levem o cinema às escolas, aos bairros, que promovam o diálogo, não vão formar pessoas interessadas no nosso cinema" (informação verbal, tradução nossa)⁴⁶. Roque González (2012) ressalta que as políticas cinematográficas da região carecem de inovação para aproveitar as oportunidades das novas tecnologias. Para o autor, "as políticas públicas de cinema latino-americanas são quase as mesmas de quase meio século atrás, quando a indústria cinematográfica era outra" (GONZÁLEZ, 2012, p. 12, tradução nossa).

Também existem críticas que questionam o balanço de poder entre empresas e profissionais das potências industriais regionais nas colaborações com realizadores dos países de cinematografias recentes e menos industrializadas (FALICOV, 2007). Em relação aos conteúdos, as principais críticas dizem respeito à exigência de inclusão de atores de diferentes

⁴⁶ Entrevista concedida à pesquisadora. Buenos Aires, 05 de junho de 2012.

nacionalidades nas coproduções. Para pesquisadores que analisaram o conteúdo dos filmes apoiados pelo programa, tal exigência estaria provocando alterações nos roteiros originais e, em alguns casos, afetando a qualidade do produto final. Tamara Falicov (2007) analisou filmes coproduzidos na extensa parceria entre a Argentina e a Espanha. Segundo a autora, existe uma representação exacerbada de personagens espanhóis nas produções. Os personagens foram classificados por Falicov em quatro estereótipos típicos: o espanhol simpático, o espanhol anarquista, o espanhol perverso ou racista e o espanhol turista (FALICOV, 2007).

O Ibermedia é um exemplo de como a governança vertical e horizontal pode gerar políticas e contribuir para a integração do espaço cinematográfico regional. Nesse caso, é interessante notar como as redes formais e informais se promovem mutuamente. Inicialmente, as redes informais de atores de mercado e independentes promoveram articulações visando a ampliação dos canais de integração. Essa conformação de esforços resultou na constituição de redes formais de atores nacionais e regionais baseadas na formalização de acordos e instituições. Tal governança promove estratégias de aproximação por meio de políticas públicas que fomentam redes informais de parceira na realização cinematográfica, ampliando as condições de produção, distribuição e intercâmbio das indústrias criativas (GARNHAM, 1979; MURDOCK E GOLDING, 1981).

Ademais, exemplifica como o modelo da política audiovisual europeia está sendo exportado para o resto do mundo. O programa é inspirado no MEDIA e foi feito a partir de "uma valoração positiva do modelo de política supranacional para o fomento da indústria e da cultura audiovisual experimentado na União Europeia" (IBERMEDIA, 2009, p. 25, tradução nossa). Pelos estudos realizados, tanto o MEDIA quanto o Ibermedia causaram impacto na indústria audiovisual (EURÉVAL, 2007, 2010; IBERMEDIA, 2009). Entretanto, chamamos atenção para a dimensão que marca a grande diferença entre as iniciativas realizadas nos âmbitos europeu e latino: o orçamento. Entre 1997 e 2012, o Ibermedia investiu US\$ 69 milhões em ações de apoio a projetos cinematográficos. Apenas para facilitar a comparação, esse valor corresponderia a pouco menos de € 53 milhões. Como vimos no capítulo, foram realizadas quatro edições do programa MEDIA no período de 1991 a 2013. Excluindo-se a primeira etapa, que foi realizada de 1991 a 1995 com investimento de € 200 milhões, o valor correspondente ao investimento do programa no período de 1996 a 2013 é de € 1,5 bilhão. Portanto, bem maior do que o investimento feito no âmbito do programa Ibermedia.

Adicionalmente, uma das janelas de exibição pouco aproveitadas pelo Ibermedia é a televisão, meio de comunicação de influência decisiva na cultura latino-americana. A desvinculação do cinema e da televisão no programa Ibermedia foi criticado por Raúl de Mora Jiménez (2009b) e por 85% dos entrevistados pela FIA (IBERMEDIA, 2009). Duas iniciativas da Caci, sobre os quais falaremos nos próximos subtópicos, parecem objetivar uma maior aproximação entre o cinema e a televisão latina: o DocTV América Latina, criado em 2005, e o Ibermedia TV, de 2008.

2.2.3.2 O DocTV América Latina

O DocTV América Latina⁴⁷ (DocTV AL) é um programa de fomento à produção e exibição de documentários criado em 2005 em uma parceria entre a Caci e a Fundação do Novo Cinema Latino-Americano (DOCTV AL, 2012). A cada edição, o programa seleciona um projeto para realização de um documentário de 52 minutos em cada um dos 15 países participantes (APÊNDICE P). Os contemplados recebem recursos para a produção e participam de uma oficina em Cuba para aprimoramento do projeto. Os documentários devem ser finalizados no prazo de 180 dias para serem posteriormente exibidos em 18 canais públicos de televisão na região. Os objetivos do DocTV América Latina são:

Promover o intercâmbio cultural e econômico entre os povos ibero-americanos, a implementação de políticas públicas integradas para promover a produção e teledifusão de documentários nos países da região e a difusão da produção cultural dos povos ibero-americanos no mercado mundial (DOCTV AL, 2012).

A versão regional é inspirada no DocTV brasileiro, programa criado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, durante a gestão do cineasta Orlando Senna, em parceria com a TV Brasil, rede pública de televisão. O modelo é inovador por pensar no formato de distribuição desde a concepção do documentário (MINUANO, 2007; JIMÉNEZ, 2009a). O programa concede apoio para a produção ao mesmo tempo em que assegura uma

⁴⁷ Quando foi criado, em 2005, o programa chamava-se DocTV Ibero-América. Todavia, a exemplo do que havia acontecido com outras iniciativas de integração audiovisual da região, Portugal e Espanha decidiram não participar do programa, que passou a ser chamado oficialmente de DocTV América Latina.

janela de exibição através da rede de canais públicos de televisão. Adicionalmente, o DocTV AL cria uma nova oportunidade para o documentário regional, gênero que geralmente não atrai espontaneamente uma fatia significativa de público para as salas de exibição. Em 2006, Orlando Senna, então Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura do Brasil, escreveu artigo para o Jornal O Globo explicando como o modelo do DocTV Brasil estava sendo aplicado no âmbito regional (O GLOBO, 2006). Orlando Senna destacou que "o combustível de ambos os programas, o brasileiro e o internacional é a parceria", referindo-se à governança entre governo federal, estadual e municipal e as emissores de TV públicas, no caso brasileiro; e entre governos nacionais e emissoras internacionais, no caso do DocTV AL.

Em cada país participante existe um Polo Nacional, composto pela autoridade cinematográfica nacional e pelos canais de televisão pública do país. Essa unidade é responsável por organizar um edital bianual para a seleção de um projeto; e pela posterior distribuição e teledifusão da carteira de títulos do DocTV AL. O montante de documentários realizados formam uma série documental dividida em capítulos a serem exibidos em horário nobre. A exemplo do Ibermedia, o DocTV AL é financiado pelas contribuições dos países participantes. A Seci, órgão executivo da Caci, é responsável pela gestão financeira. Na primeira edição, realizada em 2006-2007, cada projeto selecionado recebeu US\$ 100 mil, sendo US\$ 80 mil do fundo DocTV AL e os US\$ 20 mil restantes deveriam ser repassados pelo país de origem do projeto. A partir da segunda edição, no período 2008 e 2009, definiu-se a quantia de US\$ 70 mil para cada projeto, com contribuições da ordem de US\$ 50 mil e US\$ 20 mil do Fundo DocTV AL e do país de origem do projeto, respectivamente. O montante referente ao país pode ser repassado em recursos financeiros ou em equipamentos técnicos e serviços. Geralmente, a TV pública assume a dívida e em troca assegura o direito de exibição de todos os documentários da carteira de títulos do DocTV AL.

A primeira edição contou com a participação de 13 países. A gestão da edição ficou sob a responsabilidade de uma Coordenação Executiva sediada em São Paulo e formada pela Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura do Brasil, pela Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-Americana e pela Fundação do Novo Cinema Latino-Americano. A segunda edição contou com a adesão do Equador, somando 14 projetos contemplados. Dessa vez, a sede da Coordenação Executiva ficou localizada em Buenos Aires e a gestão estava a cargo do Instituto Nacional de Cine e Artes Visuais da Argentina (Incaa). Por fim, a terceira edição, realizada em 2012, selecionou 15 projetos, tendo em vista a adesão do Paraguai. O

Instituto do Cine e Audiovisual do Uruguai (Icau) foi o órgão responsável pela Coordenação executiva. A quarta edição está prevista para acontecer em 2013.

As três primeiras edições do programa somam 1500 projetos inscritos e 42 documentários selecionados (APÊNDICE P). A resposta da audiência tem sido significativa. A exibição dos documentários tem média de 3 a 4 pontos de audiência, o que pode ser considerado um bom resultado levando em consideração que a média dos canais públicos na América Latina é de 1 a 6 pontos (PERINI; TAVARES, 2012) O modelo do DocTV é interessante por ter capacidade de atingir as duas dimensões do setor audiovisual através da difusão da diversidade cultural latina na TV, da ampliação da oferta de conteúdo regional e de um modelo de produção em rede. Todavia, a limitada capacidade do orçamento de cada documentário e o número reduzido de projetos a serem contemplados, apenas um por país, parecem não dar conta da demanda produtiva da região. Conforme ressalta Jiménez (2009a), "pode-se discutir até que ponto é possível representar a diversidade da região com apenas um documentário por país". Todavia, o autor adverte que é preciso entender a iniciativa "como um primeiro passo para um mecanismo de cooperação que pode ser expandido para mais projetos por país e a gêneros novos, dependendo da capacidade do orçamento do programa" (JIMÉNEZ, 2009a, p. 254, tradução nossa).

Outra possível crítica ao programa diz respeito ao fato de que a difusão online de conteúdos ainda não foi viabilizada. A página do DocTV AL no Youtube apresenta as chamadas para os documentários, mas não os disponibiliza. Certamente, a internet é uma janela de exibição que não deveria ser menosprezada por um programa que visa a integração cinematográfica regional e o fomento ao intercâmbio cultural entre os povos latinos. A venda de conteúdo por demanda, por exemplo, poderia ser pensada como estratégia adicional para viabilizar a sustentabilidade do programa.

O DocTV AL prega a ideia de um modelo de funcionamento em rede (MINUANO, 2007). Ao analisar o DocTV AL, Roberta Perini e Denise Tavares (2012) ressaltam que a exibição de conteúdo documental entre os países da América Latina abre espaço para as manifestações culturais e a realidade dos países vizinhos "que quase sempre são ignorados pelos meios de comunicação" (PERINI; TAVARES, 2012, p. 12). Todavia, as autoras não acreditam que o modelo gere uma rede solidária entre os documentarista premiados. Elas afirmam que:

apesar de comemorarem a conquista, os documentaristas que ganharam os editais continuam sua jornada individual, sem formarem um grupo, algo bem

diferente do que acontecia nos anos 1960/70 quando se procurava consolidar um conjunto, seja através da promoção de festivais, seja através de Encontros ou Manifestos (PERINI; TAVARES, 2012, p. 12).

A conclusão das autoras faz refletir sobre a mudança no modelo de atuação da sociedade e, conseqüentemente da militância audiovisual. Será que a articulação político-artístico-ideológica dos atores de outrora, movidos pela vontade de mudar o mundo, foi substituída pela disputa por recursos para garantir o direito de realizar produções cinematográficas?

2.2.3.3 Ibermedia TV: Nosso Cinema

Na XV Reunião do Comitê Intergovernamental do Ibermedia, realizada em São Domingo, em 2008, o CII aprovou a criação do Programa Ibermedia TV. A iniciativa visa atender à demanda pela criação de espaços alternativos de exibição dos filmes da região. Anualmente, o Ibermedia TV adquire os direitos de exibição de 52 produções regionais para serem transmitidas por emissoras públicas de televisão da América Latina. Foi estipulado o montante máximo de US\$ 30 mil para o pagamento pelo direito de exibição de uma obra em canais abertos nos 19 países que compõem o Ibermedia (Quadro 11). As decisões quanto à pré-seleção dos filmes a serem exibidos e o valor a ser pago pelos direitos de cada obra fica a cargo de um comitê de notória experiência formado por Edgar Soberón, do Panamá; Orlando Senna, do Brasil; e Manuel Pérez Estremera, da Espanha. Em relação aos critérios de seleção que devem embasar o trabalho do comitê, o Ibermedia TV afirma que:

A seleção final será o resultado de um meticuloso trabalho de valoração e discussão a respeito das características formais, dos elementos dramáticos e da temática de cada obra, que tem como fim encontrar certo equilíbrio entre o cinema de grande audiência e títulos de maior risco criativo ou forte marca autoral (IBERMEDIA, 2011, tradução nossa).

A lista com os títulos e valores determinados pelo Comitê é submetida à aprovação final do CII. Após os processos de aquisição dos direitos estarem finalizados, o programa assume as responsabilidades de tradução e digitalização das obras para distribuição na rede de TV's públicas. Os títulos são exibidos semanalmente em horários nobres (Prime Time, Pre ou Pos

Prime Time), com o objetivo de conquistar audiência para as produções cinematográficas ibero-americanas (IBERMEDIA, 2011). Três edições do Ibermedia TV foram realizadas até 2012, com a exibição de 156 filmes. As seguintes televisões públicas participam da iniciativa: Incaa TV, TV Pública Canal Siete e Canal Encuentro, da Argentina; Canal 7 Televisión Boliviana, da Bolívia; EBC/TV, do Brasil; SINART, da Costa Rica; ECTV, do Equador; Canal 22 e Once TV, do México; Ser TV Canal 11, do Panamá; IRTP Canal 7, do Peru; CERTV, da República Dominicana; Canal 5 Televisión Nacional, do Uruguai e TVES, da Venezuela.

O Ibermedia TV é um programa novo e em pleno processo de expansão. O Comitê de Seleção, por exemplo, deverá sofrer alterações nas próximas edições quanto à inclusão de novos especialistas. Essa modificação, proposta pela Argentina, está em discussão, tendo em vista que a gestão atual do programa defende que a idoneidade dos participantes do Comitê é mais importante do que a representação de determinadas nacionalidades no grupo (IBERMEDIA, 2011). A rede dos canais de televisão que participam do programa também tem crescido a cada nova edição. Outra discussão em curso diz respeito à necessidade de estipular a quantidade de títulos a serem selecionados por cada país participante. Por exemplo, foi definido que o número de obras provenientes do Peru e do Uruguai a serem selecionadas a partir da quarta edição (2012) subiria de dois para três filmes de cada país. Do mesmo modo, definiu-se a redução de seis para cinco do número de filmes originários da Argentina, Brasil, Espanha e México (IBERMEDIA, 2011).

Além de criar novas janelas de exibição para a produção regional, o Ibermedia TV pode contribuir para a criação de um *Star System* com prestígio regional. Uma das técnicas de promoção utilizadas pela indústria cinematográfica global diz respeito à promoção de atores e diretores para que sejam reconhecidos pelo público e possam influenciar na decisão de escolha por um filme. Nas cinematografias nacionais já consolidadas existem atores e diretores que motivam o público para ver o cinema nacional, o que acontece no Brasil, na Argentina e no México. Alguns profissionais já são reconhecidos nos países vizinhos, como no caso, por exemplo, do argentino Ricardo Darín. Todavia, o prestígio regional ainda é limitado por conta dos raros títulos que são exibidos nas salas de cinema e nos canais de televisão aberta da América Latina. Ademais, apesar de ainda estar limitado aos canais públicos de televisão, o Ibermedia TV pode representar a construção de uma nova relação de identificação entre o público e a cinematografia regional.

2.2.4 O Cinergia

Por fim, vale aqui destacar uma iniciativa que, embora não esteja no âmbito da Caci também diz respeito à criação do espaço latino. O programa Cinergia foi criado em 2004 como uma alternativa de integração cinematográfica da América Central e do Caribe. Participam do programa os seguintes países: Belice, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicarágua e Panamá. Os objetivos do programa são:

Apoiar efetivamente a produção audiovisual da América Central e do Caribe; Contribuir para a profissionalização dos criadores audiovisuais da região, bem como para melhorar a qualidade de seus produtos; Construir canais de divulgação e de comercialização para a produção audiovisual na região; Criar oportunidades de diálogo e de encontro entre os criadores da região e diversas personalidades ou instituições do mundo audiovisual como distribuidores, exibidores, festivais, canais de televisão, entre outros; Criar um banco de dados de arquivos de filmes, diretório de contatos, para estabelecer rede entre os produtores da região e o mundo audiovisual internacional (CINERGIA, 2012, tradução nossa).

O Cinergia é uma iniciativa interessante de apoio à integração cinematográfica regional por não depender dos órgãos públicos e autoridades do cinema dos países participantes. O programa surgiu por conta da dificuldade de alguns governos centro-americanos em cobrir a cota de contribuição anual do Ibermedia (JIMÉNEZ, 2009a). A gestão da iniciativa está a cargo da Fundacine, uma fundação privada sem fins lucrativos criada em 2002, por iniciativa de Maria de Lourdes Cortes, e sediada na Costa Rica (CINE Y VIDEO CENTROAMERICANO, 2012). O financiamento do programa é coberto por contribuições de diversas instituições: a Fundação do Novo Cinema Latino-Americano; a Universidad Veritas; a Agência Suíça para o Desenvolvimento e a Cooperação (COSUDE); a organização de ajuda humanitária Hivos; o Festival Internacional de Cinema Goteborg; a Fundação Typa; o Ministério da Cultura e Juventude da Costa Rica; e a Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (AECID). No grupo dos países que participam do Cinergia, apenas Belice e Honduras não estiveram envolvidos em nenhuma das iniciativas de integração audiovisual da Ibero-América. A Nicarágua assinou os acordos de 1989, mas retirou a adesão posteriormente. Já El Salvador faz parte da Caci, mas não participa dos programas de apoio e fomento à cinematografia regional. Costa Rica e Guatemala não assinaram os acordos de 1989, mas aderiram à Caci posteriormente e fazem parte do

Ibermedia e do DocTV AL. Por fim, Cuba e Panamá assinaram os três acordos e fazem parte da Caci e dos programas da América Latina.

O Cinergia funciona através de convocatórias anuais para seleção de projetos dentro de cinco eixos principais de ação: fomento, formação, visibilidade, conservação e divulgação. Entre 2004 e 2012, foram realizadas nove convocatórias. As modalidades do edital e os critérios para inscrição variam a cada convocatória. Em 2012, por exemplo, o programa aceitou submissão de projetos em três categorias: desenvolvimento de projetos, produção de longa metragem e pós-produção de longa metragem. É interessante notar que em cada uma das três categorias concorrem projetos para a realização de ficção, documentário ou animação. Adicionalmente, vale ressaltar que a participação na edição de 2012 foi limitada a novos realizadores que tenham dirigido no máximo dois longas metragens. O objetivo do recorte foi "estimular a participação de novos realizadores da região e apoiar o crescimento e dinamismo da indústria cinematográfica regional" (CINERGIA, 2013, tradução nossa)⁴⁸.

A convocatória também estimula a realização de coproduções entre diferentes países da região. Entre os critérios do programa estão as exigências de que o proponente, se pessoa física, seja cidadão de qualquer país da América Central, Cuba e Caribe. Da mesma forma, se a proposta for submetida por pessoa jurídica, a empresa deve ser sediada na região. Os projetos devem ser ambientados em qualquer país da América Central, porém com potencial de distribuição internacional. A seleção é feita por um comitê formado por profissionais de cinema com notória reputação regional. Todavia, como deixa claro o edital, o processo é subjetivo. Cabe ao comitê a decisão inapelável quanto aos projetos a serem selecionados e ao valor disponibilizado para cada projeto. O recurso pode variar de US\$ 3 mil a US\$ 30 mil e é repassado em forma de financiamento a ser devolvido de acordo com a arrecadação do produto audiovisual. Jiménez (2009a) analisou a distribuição dos recursos do fundo nas quatro primeiras edições do programa e constatou que existe concentração de recursos no apoio à produção. Aqui também o viés da distribuição é deixado de lado.

Uma das características do programa é a ênfase nas iniciativas de formação profissional e no acompanhamento técnico dos projetos selecionados. Entre 2005 e 2012, o Cinergia realizou oficinas ou ofereceu bolsas para a participação em cursos realizados por institutos de formação. Entre os cursos oferecidos estão Produção Executiva e Mercado; Roteiro; Análise

de Argumentos; Análise de Projetos Documentais; Realização Cinematográfica; Realização de Curta Metragens; Estímulo ao Processo Criativo; Assistência de Direção; Edição, entre outros temas. Nas primeiras três edições as oficinas foram realizadas na Costa Rica. A partir de 2008, o programa passou a oferecer bolsas para cursos realizados em Honduras, Guatemala, Nicarágua e Cuba. As ações de formação tem como princípio preparar os realizadores centro-americanos para participar das iniciativas de integração no âmbito mais amplo da Ibero-América, de modo que possam competir com realizadores de países com industrialização cinematográfica mais avançada, como no caso da Argentina, do Brasil, da Espanha e do México. Adicionalmente, vale destacar que o Cinergia mantém o Portal Centro-Americano de Cinema, Vídeo e Animação ⁴⁹, um banco de dados na internet sobre a produção audiovisual da região.

2.3 Integrando o espaço cinematográfico regional ou brincando de casinha?

O segundo capítulo foi dedicado ao escrutínio dos processos de integração do espaço cinematográfico regional da União Europeia e da Ibero-América e/ou América Latina. Tais processos de implementação de políticas cinematográficas regionais foram considerados fundamentais para esta tese tendo em vista que tanto a UE quanto a OEI cooperam diretamente com as políticas cinematográficas do Mercosul, além de servirem como referências entre os mais avançados, complexos e inovadores processos de integração regional do cinema em prática na atualidade. Encontramos na literatura acadêmica diversos trabalhos que se dedicaram a analisar um ou outro desses dois modelos de política cinematográfica regional, a exemplo dos trabalhos realizados por Raúl de Mora Jiménez (2009a), na Ibero-América; e de Sophie De Vinck (2011), na Europa. Todavia, a investigação realizada no âmbito desta tese é inovadora por focar nas políticas para a integração do espaço cinematográfico regional e discutir as estratégias adotadas nas duas regiões para, posteriormente, analisar o caso do Mercosul. Por limitações de tempo e espaço, optamos por não realizar uma investigação cabal dos dois modelos, mas focar nos aspectos que foram

⁴⁹ <http://www.cineyvideocentroamericano.org/>

considerados relevantes para o estabelecimento da política cinematográfica regional enquanto projeto político. Alguns aspectos são apresentados em uma perspectiva descritiva. Em outros casos, procedemos uma análise mais detalhada. Tais análises foram executadas de modo a cumprir com o terceiro objetivo específico da tese, a saber:

Objetivos específicos:

3. Traçar o histórico das iniciativas de governança para a implementação de políticas destinadas à integração do espaço cinematográfico regional nos âmbitos europeu e ibero-americano.

No que concerne à política europeia, dividimos as ações realizadas em três linhas de trabalho: regulação, apoio à indústria e dimensão externa da política cinematográfica. Apresentamos a Convenção Europeia de Coprodução Cinematográfica, fruto de negociação e do estabelecimento de um modelo de governança e cooperação para o cinema. Em seguida, discutimos as políticas de apoio à indústria cinematográfica regional, a partir dos programas Eurimages e MEDIA; e da rede Europa Cinemas. Por fim, focamos mais detalhadamente na análise da dimensão externa da política cinematográfica europeia para compreender as justificativas e o contexto no qual está inserida a cooperação inter-regional com o Mercosul no Programa Mercosul Audiovisual. Discorremos sobre as iniciativas de apoio aos realizadores, através do MEDIA International e MEDIA Mundus; e aos exibidores, por meio da rede Europa Cinema Mundus. Por fim, apresentamos os outros dois modelos de cooperação inter-regional desenvolvidos pela União Europeia com a Região do Mediterrâneo (Euromed Audiovisual) e com os países da África, do Caribe e do Pacífico (ACP Films).

Contudo, optamos por uma estratégia diferenciada para falar da integração cinematográfica da Ibero-América, assim chamada nas iniciativas que contam com a participação de Portugal e da Espanha; ou da América Latina, nas ações não compartilhadas pelos países ibéricos. Nessa seção, preferimos dar maior atenção ao processo de negociação da política regional. Primeiro, analisamos os antecedentes que motivaram a integração do cinema e foram baseados na militância política, artística e ideológica de diversos atores. Tal militância contribuiu decisivamente para a institucionalização da integração cinematográfica ibero-americana por meio da criação de instituições, como a Caci; e de acordos de cooperação com o compromisso de diversas nações da região. Discorremos a respeito do

Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana, do Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica e do Acordo de Criação do Mercado Comum Cinematográfico Latino-Americano. Dos três, apenas o terceiro não prosperou. Finalmente, na terceira parte, analisamos como os anseios militantes das redes informais e a institucionalização de redes formais resultou em medidas práticas através dos programas Ibermedia, DocTV América Latina e Ibermedia TV. De forma sintética, também discutimos o formato do programa Cinergia, que envolve os países da América Central e do Caribe.

No primeiro capítulo, definimos o espaço cinematográfico regional como sendo uma área de cooperação na qual a governança vertical (multinível) e horizontal (transnacional; inter-regional e/ou entre atores públicos e privados) promove a adoção de estratégias para fomentar fluxos intrarregionais e limitar a penetração da produção cinematográfica extrarregional, principalmente daquelas cinematografias baseadas em um modelo dominante que possam representar alguma ameaça à cinematografia local. Nesta conclusão do segundo capítulo, vamos refletir em que medida as políticas cinematográficas regionais desenvolvidas na Europa e na Ibero-América vão ao encontro dessa definição.

Para começar, vamos analisar os dois processos no que concerne à governança. Nesse sentido, é possível afirmar que tanto a União Europeia quanto a Ibero-América (ou América Latina) representam áreas de cooperação transnacional nas quais a governança vertical e horizontal promove a adoção de estratégias de políticas públicas para o cinema. Na União Europeia, o princípio da subsidiariedade define as esferas de competência vertical no âmbito cultural. Como vimos, as iniciativas de políticas cinematográficas são baseadas nesse princípio de governança. A União Europeia não apoia produção, pois essa é uma área de atuação dos Estados-Membros. Todavia, o Conselho da Europa, que é intergovernamental, desenvolve o fundo Eurimages de financiamento da produção cinematográfica. Ademais, é preciso ressaltar que, mais de 20 anos depois, a concertação de políticas cinematográficas via governança multinível continua sendo questionada nas diferentes esferas de poder na Europa (SARIKAKIS, 2007; DE VINCK, 2012).

No que concerne à governança horizontal entre atores públicos e privados, a análise dos documentos das políticas europeias e do processo de decisão política deixa claro o envolvimento dos atores interessados nas discussões sobre a possibilidade de implantação de uma determinada política. Primeiro, através do lançamento de uma ação preparatória, que chama a atenção para as ações e serve para testar as possibilidades. Depois, no processo de implantação da ação final. Por exemplo, antes do lançamento do programa MEDIA Mundus,

a UE realizou consultas diretas com atores interessados e profissionais da indústria cinematográfica da Europa e de países terceiros; além de consulta aberta na internet, organização de conferências e encontros para debater a questão. Adicionalmente, uma consultoria externa foi contratada para realizar uma análise do impacto das ações no mercado antes do lançamento. No geral, a rede de conexões internacional, dentro e fora da UE, é considerada a maior conquista destas políticas (DE VINCK, 2011; EURÉVAL e MCG, 2012).

Também destacamos o papel preponderante das redes formais e informais no processo de institucionalização da integração ibero-americana. A integração cinematográfica no âmbito ibero-americano é um exemplo de como as redes formais e informais se promovem mutuamente. Inicialmente, as redes informais de atores de mercado e independentes promoveram articulações visando a ampliação dos canais de integração. Os eventos realizados desde os anos 1930 foram sobretudo organizados por cineastas, intelectuais e associações de realizadores (GETINO, 1989). A motivação parecia ir além dos projetos pessoais de realização fílmica. Sobretudo, os atores interessados estavam preocupados com questões amplas de capacitação profissional, infraestrutura produtiva e intercâmbio de conteúdos. Essa conformação de esforços resultou na constituição de redes formais de atores nacionais e regionais baseadas na formalização de acordos e instituições. A institucionalização se tornou possível a partir de um modelo de governança que agregou realizadores, associações, sindicatos, fundações e os órgãos nacionais do cinema. Alguns dos atores interessados, inclusive, trabalharam diretamente nos órgãos de gestão pública da atividade cinematográfica visando levar a cabo os ideais de integração do cinema regional. Por fim, tal governança promove estratégias de aproximação por meio de políticas públicas que fomentam redes informais de parceira na realização cinematográfica, ampliando as condições de produção, distribuição e intercâmbio das indústrias criativas (GARNHAM, 1979; MURDOCK E GOLDING, 1981). A implementação dos programas de integração cinematográfica regional Ibermedia, DocTV América Latina e Ibermedia TV são baseados na governança vertical e horizontal para financiamento, gestão e controle das iniciativas.

Todavia, embora a parceria entre autoridades cinematográficas e os realizadores tenha sido fundamental para o processo (IBERMEDIA, 2009), na atualidade, parece haver um deslocamento da função desses atores de promotores da integração audiovisual para beneficiários dos fundos e programas. Ao que parece, a militância político-artístico-ideológica de outrora teria dado lugar a um posicionamento de concorrência por recursos públicos para a

realização cinematográfica (SILVA, 2007; PERINI; TAVARES, 2012). Tal posicionamento faz refletir sobre as mudanças no modelo de atuação da sociedade e, conseqüentemente da militância cinematográfica. Esse afastamento não foi um privilégio do setor audiovisual, mas reflete uma postura geral no que concerne à atuação política dos cidadãos. Nesse trabalho, defendemos que o afastamento dos atores interessados da esfera de decisão do setor cinematográfico não se trata apenas de individualismo. Essa é também uma forma de luta pelo direito à produção artística para além do consumo. Na realidade do cinema global na atualidade, uma pessoa que escolhe trabalhar na área cinematográfica encara como pressuposto que precisará lutar pelo direito de realizar seus próprios filmes. Os modelos de financiamento existentes implicam concentração de esforços na arrecadação de recursos que possibilitem que um projeto fílmico se torne realidade e que, posteriormente, seja visto pelo público. Portanto, hoje, o resultado da militância no cinema pode estar diretamente relacionada a conseguir lançar um filme, fazendo cumprir os princípios da Convenção da Diversidade Cultural (UNESCO, 2006). Todavia, vale ressaltar que trata-se de um círculo vicioso no qual a concentração de esforços para garantir o direito à produção também limita o potencial de mudanças estruturais no modelo vigente.

Portanto, concluímos que existe certa governança nas políticas cinematográficas regionais na Europa e na Ibero-América. Na conformação do espaço cinematográfico regional, resta analisar se as iniciativas promovem a adoção de estratégias de políticas públicas para fomentar fluxos cinematográficos intrarregionais e limitar a penetração da produção cinematográfica dominante extrarregional. Em ambos os casos discutidos neste capítulo, o modelo dominante que representa uma ameaça à cinematografia local corresponde ao predomínio hegemônico da cinematografia de Hollywood. De certo, enfrentar a proeminência do cinema norte-americano nos mercados regionais da Europa e da América Latina esteve sempre na lista de prioridades da política. Os documentos destacam o investimento político e econômico dos Estados Unidos na criação de estrutura para o cinema dentro e fora do país. Todavia, é interessante notar que trata-se prioritariamente de um posicionamento contrário ao modelo de negócio do cinema comercial de Hollywood, marcando a diferença em relação ao tipo de cinema, mais engajado e menos comercial, que caracteriza a produção latina e europeia. Logo, a ideia seria integrar para criar uma estrutura produtiva do cinema regional capaz de oferecer outras opções de conteúdo com as quais o público se identificaria por questões históricas e culturais. Desta forma, o cinema regional

poderia fazer frente à dominação de conteúdos e de canais de distribuição e exibição da indústria de cinema norte-americana.

Adicionalmente, ressaltamos que o caráter multidimensional do cinema esteve sempre presente nos discursos e objetivos dos documentos de políticas. Os textos destacam o caráter industrial do cinema, sem deixar de lado o perfil artístico e cultural, bem como a imprescindível relação com a tecnologia. A partir de 2006, os documentos de ambas as regiões passaram a ressaltar a necessidade de promoção e proteção da diversidade cultural. Portanto, as dimensões cultural, econômica e tecnológica do cinema foram tratadas como fatores que somados garantiam a legitimidade e a necessidade do processo de integração cinematográfica. Por outro lado, na prática, ainda existe uma distância considerável entre o discursos e as ações implementadas, principalmente no que tange a causar impacto econômico e promover a apropriação tecnológica na cadeia produtiva do cinema regional.

Na Ibero-América, programas como o Ibermedia e o DocTV pregam a necessidade de difundir conteúdo regional, porém ignoram as TIC's e as novas janelas de exibição que estão à disposição na internet. Na União Europeia, a política cinematográfica ainda não contribui para ampliar a circulação dos conteúdos audiovisuais, considerada como principal gargalo da indústria cinematográfica regional. Para Sophie De Vinck (2011), embora as políticas regionais sejam importantes tendo em vista as prioridades do setor e o espectro de atores alcançados, elas não foram capazes de alterar o cenário audiovisual regional nem de contribuir para a sustentabilidade do setor. Diversos autores também apontam para o fato de que o processo de negociação para implementação das políticas é tão longo que não acompanha os novos desafios impostos pelas inovações tecnológicas do setor audiovisual (PAUWELS; DONDERS, 2011).

Para além da questão tecnológica, a principal limitação diz respeito aos limitados orçamentos das políticas cinematográficas na América Latina. Embora os modelos das iniciativas desenvolvidas no âmbito da Caci sejam inovadores e com alto potencial de promover a diversidade cultural regional, os recursos investidos são demasiadamente reduzidos para causar impacto na cadeia produtiva do cinema regional. Portanto, a escassez de recursos limita o potencial das políticas cinematográficas regionais para alterar o modelo de negócio vigente, fomentar fluxos regionais e restringir a hegemonia de Hollywood. Tendo em vista a falta de recursos financeiros das políticas cinematográficas regionais na América

Latina, a realizadora uruguaia Pepi Gonçalves (2012, informação verbal)⁵⁰ avaliou que tais iniciativas podem ser comparadas à "brincar de casinha", enquanto, na realidade, o sistema comercial das majors norte-americanas continua controlando o mercado cinematográfico.

As conclusões a que chegamos até aqui a respeito do cenário das políticas cinematográficas regionais podem parecer paradoxais. Por um lado, ressaltamos as contribuições dessas políticas para a integração do espaço cinematográfico regional. Primeiro, tendo em vista que são modelos de governança vertical e horizontal que resultam na constituição de redes formais e informais. Ademais, por tratar-se de estratégias de políticas públicas inovadoras executadas na esfera regional. Todavia, por outro lado, concluímos que tais políticas têm limitada capacidade de causar impacto econômico e tecnológico no mercado cinematográfico e, efetivamente promover fluxos intrarregionais e limitar os fluxos extrarregionais da hegemônica indústria de Hollywood.

Nesse sentido, é possível enquadrar essas políticas como iniciativas incrementais. Segundo Celina Souza (2006), o incrementalismo nas políticas públicas refere-se às iniciativas que "desconsideram mudanças políticas ou mudanças substantivas nos programas públicos. Assim, as decisões dos governos seriam apenas incrementais e pouco substantivas" (SOUZA, 2006, p. 29). Jan Loisen (2012) aplica o conceito de mudanças incrementais do novo institucionalismo econômico de Douglass C. North à análise da governança midiática global do cinema no âmbito da OMC e da Unesco. Segundo Loisen, a Convenção da Diversidade Cultural é uma política incremental que beneficia o setor, mas não é capaz de revolucionar o cenário do cinema global (LOISEN, 2012). Tal conceito pode ser aplicado às políticas cinematográficas regionais no âmbito europeu e ibero-americano. Tais iniciativas provocam melhorias incrementais, porém ainda não foram capazes de alterar significativamente o quadro de trocas desiguais que caracteriza a cadeia produtiva do cinema. As políticas são inovadoras, promovem articulações em redes e a ampliação do intercâmbio entre as cinematografias regionais, porém tem limitado potencial para efetivamente alterar a dinâmica de poder hegemônico controlado pelas majors de Hollywood. No próximo capítulo, analisaremos o Programa Mercosul Audiovisual para avaliar o potencial dessa iniciativa de governança inter-regional e transnacional de conformar um espaço cinematográfico regional.

⁵⁰ Pepi Gonçalves em entrevista concedida à pesquisadora. Montevidéu, 13 de junho de 2012.

3. *Igualita a Mi?* Políticas para o Espaço Cinematográfico do Mercosul e a cooperação com a União Europeia

O cinema americano segue ocupando cerca de 80% de todo o mercado latino-americano. Por quê? Por que nos obrigam à força? Não. Somos nós mesmos. Nós sempre colocamos a culpa neles por nossos crimes. Todavia, somos nós os responsáveis. Se não cuidarmos do nosso espaço audiovisual, não o preservamos, não o protegemos, não o desenvolvermos, não podemos colocar a culpa nos outros.

Octavio Getino⁵¹.

Em dezembro de 2003, quando o Mercosul finalmente criou a Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais (Recam), havia um clima de expectativa entre os atores do setor audiovisual que participavam do processo. Finalmente, o tão esperado espaço cinematográfico regional poderia se tornar realidade a partir de esforços conjuntos da Argentina, do Brasil, do Paraguai e do Uruguai. Todavia, nos anos que se seguiram, a lentidão para a implementação das propostas de integração cinematográfica provocaram o afastamento desses atores. Mais tarde, o processo de negociação da cooperação com a União Europeia, que resultou no Programa Mercosul Audiovisual, reascendeu as chamadas da integração regional baseada na ideia de que a política cinematográfica europeia poderia ser um modelo para o Mercosul. Cerca de 10 anos depois da criação da Recam, este capítulo analisa os

⁵¹ Octavio Getino em entrevista concedida à pesquisadora. Buenos Aires, 05 de junho de 2012.

objetivos e os processos da cooperação entre a União Europeia e o Mercosul no setor cinematográfico, de modo a verificar como essa iniciativa reflete a política europeia para o cinema e quais são os benefícios da cooperação para ambas as regiões.

O capítulo está dividido em cinco partes, além da conclusão⁵². Primeiro, refletimos sobre os interesses envolvidos na cooperação inter-regional UE-Mercosul no setor cinematográfico. Em seguida, analisamos o longo processo de negociação para efetivação da cooperação que resultou no Programa Mercosul Audiovisual. No terceiro subtópico, examinamos os objetivos e eixos de ação do PMA. Na sessão que segue, investigamos as principais iniciativas executadas nos dez primeiros anos da Recam. Por fim, analisamos o contexto das políticas cinematográficas regionais para verificar como tais políticas refletem a integração cinematográfica regional. Trata-se de uma abordagem histórico-descritiva do processo de cooperação com base na análise de documentos e de entrevistas semiestruturadas com especialistas da UE e do Mercosul, políticos, representantes nacionais e cineastas, realizadas entre 2011 e 2012 (Quadro 1).

3.1 A cooperação audiovisual UE-Mercosul: um amálgama de interesses

Conforme vimos no primeiro capítulo desta tese, a geopolítica internacional dos anos 1990 foi marcada pelo fortalecimento de antigos projetos integracionistas, como a União Europeia; e o surgimento de novos atores regionais, como o Mercosul. Com o (re)surgimento do regionalismo, despontaram também novas formas de relacionamento entre as regiões (FRABBINI, 2011). A União Europeia, iniciativa pioneira, passou a promover ações de cooperação visando à transferência de experiências sobre a governança regional tanto em ações pontuais quanto em projetos a longo prazo. Essa estratégia de difusão de princípios de governança e regimes regulatórios tem por finalidade principal o fortalecimento do chamado

⁵² Parte desta seção foi originalmente publicada em inglês como capítulo de livro, conforme referência a seguir: CANEDO, Daniele; CRUSAFON, Carmina. The European Audiovisual Policy Goes Abroad: the Case of Interregional Cooperation with Mercosur. In: PAUWELS, Caroline; DONDEERS, Karen; LOISEN, Jan (eds.). The Palgrave Handbook on European Media Policy. London: Palgrave (no prelo).

"poder normativo" da União Europeia, que a municia para a disputa por poder de influência na arena internacional (MANNERS, 2008; BRÖZEL; RISSE, 2009; WRIGHT, 2011).

A cooperação inter-regional entre a União Europeia e o Mercosul começou já em 1992, apenas um ano depois da criação do bloco sul-americano. Além dos interesses geopolíticos, a possibilidade de ampliar relações comerciais também fomentou a aproximação dos dois blocos. Desde então, foram realizados três acordos gerais de cooperação que incluíram áreas tão diversas como gestão pública regional, biotecnologia e audiovisual. No primeiro capítulo, destacamos como os acordos de cooperação UE-Mercosul revelam um discurso baseado na promoção da integração sul-americana através da experiência europeia. Nessa visão, o Mercosul, recém-formado, poderia se beneficiar do histórico conhecimento europeu na formulação de políticas regionais. Contudo, embora o termo "cooperação" tenha sido utilizado para definir os acordos inter-regionais UE-Mercosul, trata-se da transferência de recursos e de experiência da UE na direção do Mercosul e pouca ou quase nenhuma influência do Mercosul no modelo europeu. Portanto, uma "cooperação" de mão única.

Apesar disso, a cooperação inter-regional UE-Mercosul favorece, de modos diversos, a interesses políticos de ambos os lados. Por um lado, a UE almeja exportar o modelo integracionista para outras regiões e se consolidar como um ator influente no cenário internacional (RIFKIN, 2004; BRÖZEL; RISSE, 2009; SBRAGIA, 2010). Do lado do Mercosul, esta cooperação pode promover a troca de experiências e respaldar o projeto integracionista diante da opinião pública regional e do mosaico de iniciativas integracionistas existentes na América Latina. Adicionalmente, a aproximação da América do Sul e da Europa pode ser vista como uma forma alternativa de contrabalançar o poder dos Estados Unidos na América do Sul. Para Ruland (2010), as relações UE-Mercosul podem ser interpretadas como esforços europeus e latinos de limitar o avanço da hegemonia norte-americana no Hemisfério Sul (RULAND, 2010). Vale lembrar a intenção dos EUA, ainda não implementada, de expandir o atual Acordo Norte-Americano de Livre Comércio (Nafta) para toda a América Latina, na antiga proposta de criação da Área de Livre Comércio das Américas (Alca).

Nesse sentido, é sintomático a escolha do setor audiovisual como uma das prioridades da cooperação tendo em vista que tanto os mercados cinematográficos da América do Sul quanto os da Europa são controlados pela indústria de Hollywood. Todavia, embora o sintoma seja evidente, a causa não é óbvia. A inclusão do cinema nas relações inter-regionais UE-Mercosul como uma alternativa de combate à indústria cinematográfica de Hollywood

pode ser vista como uma amálgama de interesses culturais, geopolíticos e econômicos que refletem o próprio caráter multidimensional do cinema.

No que concerne ao viés cultural, vimos que a hegemonia do cinema norte-americano está inserida na questão mais ampla do imperialismo cultural. No caso do cinema, o imperialismo é caracterizado pela disseminação e imposição da cultura americana através do modelo expansionista de Hollywood (CRANE, 2012). A partir de 2005, o discurso da defesa da diversidade cultural contra a hegemonia da cinematografia norte-americana ganhou espaço no âmbito das relações internacionais. Esse viés aparece como justificativa para a realização da cooperação UE-Mercosul no setor cinematográfico (RECAM, 2009b, p. 7). Do ponto de vista geopolítico, esta não é a primeira vez que o cinema está relacionado com interesses internacionais. Na História, em diversos momentos, tal expressão artística foi utilizada como instrumento de mensagem político-ideológica. Embora não tenham sido os únicos a se valer desta ferramenta, os Estados Unidos são apontados como o ator internacional que mais investiu no cinema para exercer poder brando nas relações internacionais. Dayan Thussu (2007) afirma que o consumo de mensagens ideológicas dos EUA através da mídia, em geral, e do cinema, em particular, tem ajudado este país a promover interesses nacionais e políticos (THUSSU, 2007).

A cooperação regional com o Mercosul pertence à dimensão externa da política audiovisual europeia, que passou a ser uma prioridade da política regional a partir dos anos 2000, quando a competição global nas áreas relacionadas à mídia e às Tecnologias da Informação e da Comunicação se tornaram cruciais para as aspirações geoeconômicas da UE (SBRAGIA, 2010). Todavia, embora o campo de ação seja o audiovisual, o Programa Mercosul Audiovisual recai sob a política da UE de cooperação para promover o desenvolvimento e a integração regional. Portanto, a exibição de filmes de origens diversas, que não sejam norte-americanos, pode representar a redução do fluxo comunicativo entre os Estados Unidos e os povos latinos ou europeus. Ao mesmo tempo, podem significar acesso a outras mensagens, outras realidades e outros modos de vida para além do *american way of life*.

Por fim, também é possível compreender esta iniciativa em termos estritamente econômicos. A indústria cinematográfica é um importante setor que gerou, em 2011, US\$ 32,6 bilhões em renda apenas com ingressos vendidos em salas de exibição ao redor do mundo (MPAA, 2012a). Apesar deste montante representar o total de filmes de todas as nacionalidades lançados comercialmente, vale ressaltar que os EUA são responsáveis por

cerca de 80% da cota de mercado mundial (UNCTAD, 2010). Em 2012, o MPAA publicou um relatório destacando a contribuição econômica do cinema e da televisão para os Estados Unidos. O relatório ressalta que a lucratividade do audiovisual foi maior do que os resultados alcançados por indústrias americanas tradicionalmente fortes, como telecomunicações, informática e medicina. O relatório conclui que "a indústria [audiovisual] é uma das mais competitivas em todo o mundo - um dos poucos setores que sempre gera uma balança comercial positiva em praticamente todos os países com os quais faz negócios." (MPAA, 2012b, p. 1, tradução nossa).

Se a balança comercial é positiva para os Estados Unidos, é negativa para o resto do mundo. A dominância norte-americana inibe o desenvolvimento de outras indústrias cinematográficas na medida em que restringe o acesso aos mercados locais e globais, através do controle dos canais de distribuição e exibição (UNCTAD, 2010). Um estudo das políticas audiovisuais regionais encomendado pela União Europeia (EURÉVAL; MCG, 2012) apontou a exportação dos produtos audiovisuais europeus para mercados externos como uma estratégia a ser perseguida tendo em vista "a dificuldade crescente do setor audiovisual europeu em derivar lucros de seus trabalhos apenas nos mercados nacional e europeu" (EURÉVAL; MCG, 2012, p. 2, tradução nossa). Do mesmo modo, na América Latina e especificamente no Mercosul, a demanda pela sustentabilidade do cinema, em particular, e a redução da dependência de recursos públicos passa necessariamente pela limitação dos espaços dominados por Hollywood. Portanto, os fluxos cinematográficos entre as duas regiões podem representar uma alternativa de abertura de novos mercados.

Sabemos que é quase impraticável fazer cinema sem levar em consideração aspectos econômicos, culturais, tecnológicos e até mesmo o contexto político. Do mesmo modo, a inclusão do cinema entre as prioridades do marco da cooperação UE-Mercosul deve ser analisada levando em consideração os aspectos supracitados. Resumindo o que foi dito até aqui, de antemão podemos propor que a escolha pelo cinema como objeto de cooperação apresenta indícios:

- da escolha da cooperação como estratégia para contrabalançar a dominância norte-americana no mercado cinematográfico, incluindo a conformação de rede formal, através de iniciativas governamentais, e informal, através das redes de profissionais e de fluxos de conteúdos;
- do interesse em fomentar a dimensão econômica da indústria cinematográfica regional através da conquista de novos mercados para os filmes de cada região;

- do desejo em promover relações políticas e culturais amistosas entre os povos europeus e sul-americanos, via diplomacia cultural.

Em 2008, a União Europeia e o Mercosul celebraram um convênio de cooperação no setor cinematográfico denominado Programa Mercosul Audiovisual (PMA) (RECAM, DCI-ALA/2008/20-297). O PMA foi o resultado de uma negociação para a cooperação que havia sido iniciada quase 15 anos antes e ainda não tem equivalente correspondente no quadro político da UE ou do Mercosul, sendo um modelo único. A cooperação inter-regional no setor cinematográfico é um exemplo novo da conformação de redes de atores privados e públicos que formam a governança contemporânea na área (RHODES, 2006; CASTELLS, 2010; PUPPIS, 2010; RABOY e PADOVANI, 2010). Essa nova forma de elaboração inter-regional de políticas cinematográficas requer novos instrumentos de política e novos papéis para os atores tradicionais (CANEDO, CRUSAFON, no prelo). Desse modo, a cooperação UE-Mercosul pode contribuir para a introdução de novos elementos nas definições conceituais. Adicionalmente, embora seja uma iniciativa de cooperação, portanto, sem regulamentação, pode vir a influenciar legislações nacionais e regionais, a exemplo do que existe na União Europeia e dos acordos bilaterais que começam a florescer na região. É um exemplo de como instrumentos de política podem contribuir para o estabelecimento de uma base comum para o desenvolvimento de uma área regional.

Nos últimos 18 anos, a cooperação audiovisual EU-Mercosul passou por várias fases. O desafio é analisar as relações entre as duas entidades regionais e identificar como os interesses supracitados estão refletidos no PMA no que concerne ao longo processo de implementação, bem como nos objetivos das políticas e nas linhas de ação finalmente implementadas.

3.2 O longo processo de implementação do PMA

Esta seção apresenta a evolução da política cinematográfica do Mercosul, desde as expectativas causadas pela criação do Mercosul, passando por períodos de decepções, até chegar a situação atual, em 2012. Discutimos aqui o contexto histórico da criação da Recam e da elaboração dos objetivos do PMA. Vale lembrar aqui o conceito de ator interessado, apresentado no primeiro capítulo da tese. A expressão é uma tradução do termo em inglês *stakeholders* e refere-se a qualquer grupo ou indivíduo que pode influenciar ou ser influenciado pelo alcance dos objetivos de uma organização ou política (FREEMAN, 1984;

MITCHELL; AGLE; WOOD, 1997). Nessa análise do processo de implementação da política cinematográfica regional, vamos dar especial atenção ao envolvimento dos atores interessados da indústria local nas articulações que resultaram na criação da Recam e do Programa Mercosul Audiovisual. O processo envolveu a participação de atores que foram classificados nessa tese, para fins metodológicos, em quatro grupos:

1. Instituições regionais - representantes das instituições de integração regional do Mercosul e da União Europeia. No Mercosul, incluiu o Comitê de Cooperação Técnica e a Recam. Na União Europeia, incluiu os setores responsáveis pela cooperação técnica e financeira com a Recam para a implantação do Programa Mercosul Audiovisual.

2. Instituições Nacionais – representantes dos órgãos nacionais de cinema na Recam: na Argentina, o Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (Incaa); no Brasil, a Secretaria do Audiovisual (SAV) e a Agência Nacional do Cinema (Ancine); no Paraguai, a Diretoria do Audiovisual; e no Uruguai o Instituto do Cinema e do Audiovisual do Uruguai (Icau).

3. Atores do mercado - produtoras e distribuidoras de cinema no Mercosul, sejam grandes companhias ou realizadores independentes. A Análise de Redes Sociais, apresentada no capítulo 4, mapeou os atores centrais das redes informais do mercado. Nos documentos e entrevistas, também foi possível identificar diversos atores que participaram do processo de estabelecimento da política regional.

4. Independentes e outros atores interessados - incluiu acadêmicos, pesquisadores, militantes, e profissionais de outras áreas com atuação no setor audiovisual do Mercosul.

3.2.1 Período de 1991 a 2003: das promessas às articulações e redes

Apesar da cultura não ter sido incluída no âmbito de atuação do Mercosul, a criação do órgão no início dos anos 1990 provocou a primeira onda de expectativas nos atores cinematográficos da região. De acordo com os resultados de pesquisas realizadas por Denise Motta da Silva (2007) e Marina Moguillansky (2011), a maioria dos atores acreditava que a criação do Mercosul causaria um impacto positivo no cinema regional. Tendo em vista as crises financeiras pelas quais passavam a Argentina e o Brasil no período, os atores entrevistados viam no Mercosul uma nova esperança para a criação de fundos de fomento,

novas oportunidades e facilidades burocráticas para a realização de coproduções, além da ampliação da circulação de conteúdos na região (SILVA, 2007; MOGUILLANSKY, 2011).

Segundo Moguillansky (2011), embora a maioria dos entrevistados de todos os países tenham indicado expectativas positivas para o cinema decorrentes da criação do Mercosul, o grau de empolgação variava de acordo com o país de origem e a função dos entrevistados. Ademais, uma análise dos resultados da pesquisa também permite aferir uma relação entre a expectativa dos atores de cada país e a vocação da respectiva cinematografia nacional. Os mais empolgados eram os atores argentinos (87,5%), que almejavam a ampliação do mercado para o cinema nacional. Vale lembrar que o cinema argentino é caracterizado pela produção elevada, porém com baixa taxa de audiência. Em seguida, os uruguaios (66,7%) esperavam que a integração facilitasse a realização de coproduções com os países vizinhos, ampliando também a possibilidade de públicos (MOGUILLANSKY, 2011). A cooperação para produção e exibição é considerada como uma alternativa viável para um país de 3,3 milhões de habitantes (EPSTEIN, 2012, informação verbal)⁵³.

Mais céticos estavam os paraguaios e os brasileiros. No Paraguai, 57,1% dos entrevistados tinham expectativas positivas em relação ao espaço audiovisual do Mercosul. O Paraguai praticamente não tem uma indústria de cinema estabelecida. O receio dos realizadores está relacionado ao fato de que a abertura do espaço nacional para a entrada dos "vizinhos ricos" poderia representar uma ameaça para a já fragilizada cinematografia paraguaia. Por fim, a pouca empolgação dos brasileiros (56,3%) é justificada por Moguillansky como estando relacionada às diferenças linguísticas e culturais entre o Brasil e os *hermanos latinos* (MOGUILLANSKY, 2011). De certo, para além das especificidades culturais do Brasil em relação aos outros países latinos, a essa justificativa poderíamos somar o potencial de público no Brasil e as dificuldades internas enfrentadas pelos realizadores para atingir o público do próprio país. Moguillansky também pesquisou os pontos de vista dos agentes do setor audiovisual de acordo com a atuação profissional, tendo encontrado níveis mais elevados de expectativas vindas de políticos (87,5%) e realizadores (76,5%). Os críticos (64,3%) e os distribuidores e exibidores (44,4%) foram mais cautelosos. Ambas as pesquisas antes mencionadas levam à conclusão de que a expectativa era maior nos circuitos mais dependentes do apoio Estatal do que nos âmbitos profissionais regidos pela lógica do mercado.

⁵³ Fernando Epstein, , em entrevista à pesquisadora. Montevidéu, 13 de junho de 2012.

Nos anos que seguiram à criação do Mercosul, nenhuma declaração do órgão mencionou o cinema. É interessante notar que a primeira menção do Mercosul relativa ao setor cinematográfico surgiu da possibilidade de cooperação com a União Europeia. Como vimos no primeiro capítulo, os primeiros acordos de cooperação UE-Mercosul citavam investimentos no cinema do Mercosul e geraram a segunda onda de expectativas nos atores do mercado em relação às possibilidades de integração cinematográfica regional. Nas entrevistas realizadas por Silva (2007), os atores faziam referências espontâneas à possível cooperação entre os dois blocos e os possíveis benefícios dessa parceria para o Mercosul. Na opinião dos atores, a política europeia apresentava iniciativas para fomentar coproduções regionais e promover a circulação transnacional que poderiam servir de modelo para o Mercosul (SILVA, 2007). O recurso foi destinado para a cooperação cinematográfica, embora limitações administrativas entre os dois órgãos impediram o repasse do investimento no período previsto no acordo.

Portanto, a revisão das pesquisas realizadas por Silva (2007) e Moguillansky (2011) indicam duas ondas de expectativas a partir da criação do Mercosul e da inclusão do cinema na cooperação com a União Europeia. Todavia, com o passar do tempo, a ausência de ações efetivas por parte do Mercosul e o retardamento da cooperação com a UE motivaram articulações independentes de atores interessados. A disseminação do discurso da integração movia indiretamente ações em prol da cooperação regional. Primeiro, foram os atores do mercado que se articularam, sendo apontados como os principais responsáveis pelas iniciativas que resultaram na criação do órgão de cinema do Mercosul, a Recam (GETINO, 2012, informação verbal; PIWOWARSKI, 2013, informação verbal)⁵⁴. Em 1994, durante o Festival Cinesul, no Rio de Janeiro, diversos profissionais do cinema se reuniram para discutir possibilidades de ampliação do intercâmbio profissional e da circulação de filmes na região. Alguns dos atores que lideravam esse encontro haviam participado dos movimentos de renovação da cinematografia latina, iniciada nos anos 1960, e das articulações em torno da criação da Caci, sobre as quais falamos no capítulo 2. Outros foram inspirados pelos ideais difundidos por esses movimentos. Os documentos da Recam, os entrevistados na pesquisa de campo desta tese e a literatura acadêmica fazem referência a atores como Angela José do Nascimento, Eva Piwowarski, Luiz Carlos Barreto, Pino Solanas, Octavio Getino, Hugo Gamarra, Orlando Senna, entre outros.

⁵⁴ Em entrevistas concedidas à pesquisadora. Octavio Getino, Buenos Aires, 05 de junho de 2012. Eva Piwowarski, Buenos Aires, 16 de janeiro de 2013.

Além da promessa do Mercosul e da cooperação com a UE, o contexto cinematográfico regional favorecia a articulação dos atores interessados (Figura 8). Naquele período, a região vivenciava a *buena onda* do cinema local, caracterizada pela Retomada do cinema brasileiro, o *Nuevo Cine Argentino* e o *Boom Uruguayo*. Nos anos seguintes, foram realizados diversos eventos que se tornaram espaços de articulação da rede de profissionais do cinema regional. A exemplo, podemos citar o Mercocine, o Amerigramas, o Festival Latino-Americano de Cinema e Vídeo e o Florianópolis Audiovisual do Mercosul (FAM). Também se destacaram, pelo papel aglutinador que exerceram na região, a Associação de Produtores Audiovisuais do Mercosul (Apam) e a Televisão da América Latina (TAL), posteriormente.



Figura 8: Linha do tempo da participação dos atores interessados na formação da Recam

A articulação dos atores do mercado cinematográfico teria fomentado, em um segundo momento, iniciativas de integração regional promovidas pelos órgãos nacionais de cinema. Em 2002, o Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais da Argentina (Incaa), presidido por Jorge Coscia, criou o Escritório do Mercosul. Quase dez anos depois da criação do Mercosul, foi a Argentina quem deu o primeiro passo para a institucionalização de um órgão responsável por políticas de integração regional. Para dirigir o órgão, o Incaa convidou a Eva Piwowarski, produtora audiovisual e reconhecida militante da integração cinematográfica regional. Uma das primeiras conquistas do Escritório do Mercosul foi a assinatura do Acordo de Codistribuição entre a Argentina e o Brasil. Obviamente, a atuação do órgão estava focada na promoção de parcerias entre o cinema argentino e os outros países do Mercosul (PIWOWARSKI, 2013, informação verbal)⁵⁵. Ainda assim, o Escritório Mercosul teria sido responsável por fomentar a articulação entre os órgãos nacionais de

⁵⁵ Eva Piwowarski, em entrevista concedida à pesquisadora, Buenos Aires, 16 de janeiro de 2013.

cinema e promover a criação do Fórum de Autoridades Cinematográficas do Mercosul, no estrutura da Reunião de Ministros da Cultura (CAGGIANO, 2012)⁵⁶.

O Fórum de Autoridades Cinematográficas do Mercosul, criado no início de 2003, reuniu pela primeira vez, oficialmente, representantes dos órgãos nacionais de cinema da região. Os entrevistados ressaltam que a dedicação pessoal dos participantes desse grupo foi crucial para o processo que estava em curso⁵⁷. Logo depois de criado, o Fórum trabalhou no desenvolvimento de uma proposta pleiteando institucionalização enquanto órgão na estrutura do Mercosul, o que daria mais autonomia para a gestão de políticas audiovisuais e cinematográficas. Em novembro de 2003, durante a Reunião de Ministros da Cultura, os representantes do Fórum apresentaram o projeto de criação da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (Recam). A iniciativa de criação de uma instituição dedicada ao audiovisual regional partiu, portanto, dos representantes dos órgãos nacionais. A tarefa desse grupo foi além da proposta, com explica Eva Piwowarski:

Nós apresentamos a proposta e também convencemos o Mercosul de que era preciso criar um órgão dedicado à integração do cinema regional. Usamos diversos argumentos para tentar convencê-los. Por exemplo, destacamos que nas salas de cinema da região só estavam sendo exibidos filmes de Hollywood, o que representava uma enorme distorção de mercado (PIWOWARSKI, 2013, informação verbal, tradução nossa)⁵⁸.

Em dezembro, a proposta foi aceita pelo Mercosul e a Recam foi criada na estrutura do Grupo Mercado Comum (GMC), órgão de caráter executivo. A proposição dos representantes nacionais para que o novo órgão fosse criado na estrutura do GMC indica uma visão proativa que demandava a execução de políticas audiovisuais com interfaces normativas, comerciais e jurídicas. A Recam não ficou subordinada ao Mercosul Cultural ou à Reunião de Ministros em Cultura, que estão na estrutura do Conselho do Mercado Comum, órgão de caráter político (Figura 2).

⁵⁶ Nancy Caggiano, em entrevista concedida à pesquisadora. Buenos Aires, 07 de junho de 2012.

⁵⁷ Alguns dos representantes dos órgãos nacionais que participaram da criação do Fórum e da Recam foram: Jorge Coscia (Incaa - Argentina); Washington Algaré (INA - Uruguai); Orlando Senna (SAV - Brasil) e Gustavo Dahl (ANCINE - Brasil); Hugo Gamarra e Bruno Bairro (Paraguai); Eduardo Zavala (Bolívia); e Ignacio Aliaga (Chile). Adicionalmente, são indicados como tendo sido fundamentais para o processo os apoios de Gilberto Gil, no Ministério da Cultura do Brasil; e de Torcuato Di Tella, na Secretaria da Cultura da Argentina.

⁵⁸ Eva Piwowarski, em entrevista concedida à pesquisadora, Buenos Aires, 16 de janeiro de 2013.

Portanto, é possível afirmar que o período de 1991 a 2003 foi marcado pela articulação de atores do mercado e representantes dos órgãos nacionais de cinema a partir da possibilidade de recursos que advinha das instituições regionais. Essa articulação promoveu a criação de um órgão regional dedicado ao setor audiovisual. Levando em consideração o conceito de espaço cinematográfico regional adotado nesta tese, é possível afirmar que as articulações que culminaram na criação da Recam fomentaram a governança vertical e horizontal para a criação de estratégias que pudessem contribuir para o fomento a fluxos intrarregionais e para limitar a penetração da produção cinematográfica extrarregional, principalmente do modelo comercial e hegemônico de Hollywood.

De fato, a articulação independente de atores interessados parece ser uma característica da América Latina. Vimos que no âmbito ibero-americano, a criação da Caci e, posteriormente, do Ibermedia, foram resultados das diversas iniciativas levadas a cabo por atores (militantes e profissionais) e organizações públicas e privadas durante quase meio século. No Mercosul, do mesmo modo, a disseminação do discurso político da integração regional já motivou a formação de diversas redes de atores da sociedade civil. Para Janira Borja (2011), "existe uma dimensão simbólica no processo de aproximações que articula identidades, acionando identificações e tensões, mesmo que essa dimensão não tenha sido alvo formal inicial" (BORJA, 2011, p. 117). A pesquisadora argentina Elizabeth Jelin publicou diversos textos sobre o papel dos cidadãos no processo de integração regional do Mercosul. Jelin dedicou-se a mapear iniciativas integracionistas organizadas pela sociedade civil, como a Bienal do Mercosul, organizada pela Fundação Bienal de Artes Visuais; os festivais de intercâmbio Porto Alegre em Buenos Aires e Buenos Aires em Porto Alegre; a Rede Mercocidades; entre outros. Para a autora,

embora estejam ausentes das negociações institucionais formais, o campo dos atores sente o impacto e as consequências das decisões tomadas no plano das negociações formais. Muitos atores e forças sociais começam a incorporar o nível regional em suas estratégias de ação (JELIN, 2001, p. 268, tradução nossa).

3.2.2 Período de 2004 a 2008: entre expectativas e incertezas

Em 2004, o cenário parecia pronto para a implementação de uma política audiovisual regional. A Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do

Mercosul (Recam) havia sido criada e a cooperação com a UE estava no horizonte das perspectivas do novo órgão. Todavia, levou mais cinco anos até que os dois blocos assinassem o acordo de financiamento do Programa Mercosul Audiovisual. O programa é um modelo sem precedentes na história da cooperação inter-regional no setor audiovisual. Como tal, apresenta novos desafios para a gestão de políticas públicas e da cooperação internacional. Nesta seção vamos analisar o processo de negociação do PMA a partir da criação da Recam até a assinatura do acordo. O objetivo é compreender os meandros de tal cooperação.

3.2.2.1 A Recam: um órgão regional para o cinema chamar de seu?

Para começar, é interessante compreendermos a estrutura institucional dedicada à política cinematográfica do Mercosul. A Recam é um órgão de consulta formado por representantes dos órgãos nacionais de cinema dos países membros e associados do Mercosul. A presidência do órgão é rotativa entre os membros plenos a cada seis meses (RECAM, 2012). Os órgãos que compõem a Recam são: pela Argentina, o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa); pelo Brasil, a Secretaria do Audiovisual (SAV) e a Agência Nacional do Cinema (Ancine); pelo Paraguai, a Dirección del Audiovisual da Secretaria Nacional de Cultura; e pelo Uruguai, o Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (Icau)⁵⁹. Mais recentemente, também passaram a compor o órgão: pela Venezuela, o Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC); pela Bolívia, o Consejo Nacional de Cine (Conacine); pelo Chile, o Consejo Nacional de Cultura y Artes; e pelo Equador, o Consejo Nacional de Cinematografía⁶⁰.

Apesar do caráter consultivo, a Recam foi criada com propostas de atuação ampla, que incluem analisar e desenvolver "mecanismos de promoção e intercâmbio da produção e distribuição de bens, serviços e pessoal técnico e artístico com a indústria cinematográfica e audiovisual no âmbito do Mercosul" (MERCOSUL/GMC/RES. N° 49/03). O documento de criação do órgão também ressalta os princípios basilares da solidariedade, reciprocidade e complementaridade; a intenção de trabalhar pela defesa da diversidade cultural visando

⁵⁹ Quando a Recam foi criada, o órgão uruguaio se chamava Instituto Nacional do Audiovisual do Uruguai (INA).

⁶⁰ Embora os órgãos nacionais de políticas audiovisuais da Venezuela, da Bolívia, do Chile e do Equador façam parte da Recam, apenas os quatro países fundadores do Mercosul participam do Programa Mercosul Audiovisual. Por conta disso, a pesquisa dessa tese aborda apenas a Argentina, o Brasil, o Paraguai e o Uruguai.

fortalecer as identidades nacionais e a necessidade de promover a integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais do Mercosul. Os objetivos a serem alcançados pela instituição abrangem ações nas áreas de produção, distribuição e exibição:

- Adotar medidas concretas para a integração e complementação das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região;
- reduzir as assimetrias que afetam o setor, impulsionando programas específicos a favor dos países com menor desenvolvimento relativo;
- harmonizar as políticas públicas e legislações do setor;
- impulsionar a livre circulação regional de bens e serviços cinematográficos e audiovisuais;
- implementar políticas para a defesa da diversidade e da identidade cultural dos povos da região;
- trabalhar em favor da redistribuição do mercado cinematográfico, garantindo condições de equidade para as produções nacionais terem acesso ao mercado;
- garantir o direito do espectador a uma pluralidade de opções que incluam expressões culturais audiovisuais do Mercosul (Mercosul/GMC/RES. Nº 49/03).

Consideramos que esses são objetivos ambiciosos, tendo em vista que a criação da Recam não representou a inauguração efetiva de um órgão com autonomia jurídica, normativa e financeira para a execução de políticas audiovisuais. A Recam é uma reunião, ou seja, um órgão que é formado pela soma dos representantes das instituições cinematográficas dos países membros, e que depende de decisões tomadas em consenso pelos membros. Ademais, trata-se de um órgão consultivo. Portanto, com a função de propor, sugerir e indicar ações ao GMC, que decidirá por acatar ou não as propostas.

Ademais, a estrutura institucional e financeira da Recam é extremamente limitada, o que dificulta a execução de ações em linhas tão diversas. Na primeira reunião de 2004, foi criada a Secretaria Técnica (ST), com sede permanente em Montevideu, no Uruguai. A ST é a instância responsável por garantir a continuidade administrativa dos processos, além de ter como atribuições elaborar os programas de trabalho, prestar assistência às autoridades cinematográficas nacionais e organizar as reuniões ordinárias e extraordinárias. Todavia, na prática, a Secretaria é composta por apenas três funcionários. Além disso, a Recam não possui orçamento para investir em políticas ou iniciativas que possam contribuir para a integração cinematográfica regional. Entre 2004 e 2008, o órgão contou com um orçamento anual médio de apenas US\$ 125 mil para cobrir despesas de material, pagamento de pessoal e realização

das reuniões ordinárias e extraordinárias. O montante é formado por contribuições dos Estados-Partes e da Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI). Tendo em vista estas três características, é possível concluir que a instituição já nasceu marcada por uma defasagem entre propósitos e limites institucionais.

Mesmo a Recam sendo uma reunião consultiva, com equipe mínima e sem recursos, o primeiro programa de trabalho do órgão listava oito atividades prioritárias a serem executadas no prazo máximo de dois anos (entre 2004 e 2006). As atividades propostas foram:

1. Criar o sistema de informações do Mercosul Audiovisual;
2. Elaborar estudo comparativo das legislações cinematográficas nacionais;
3. Diagnosticar os marcos jurídicos e normativos do Mercosul que incidem sobre o setor audiovisual;
4. Elaborar estudo sobre a circulação cinematográfica na região;
5. Elaborar propostas para a promoção das cinematografias do Mercosul em cada mercado nacional;
6. Propor iniciativas para reduzir assimetrias entre as indústrias audiovisuais da região;
7. Promover vínculo com a rede Mercocidades;
8. Elaborar proposta de cooperação com a União Europeia (MERCOSUL, 2004a, tradução nossa).

As atividades propostas eram tão amplas e diversas quanto os objetivos da instituição. No nosso entendimento, trata-se de um programa de trabalho arrojado para ser cumprido no prazo de dois anos por um órgão da envergadura da Recam. A amplitude das tarefas a serem cumpridas pode estar relacionada à perspectiva de que, sendo a Recam um órgão intergovernamental, os Estados nacionais designariam equipes responsáveis por fazer cumprir os planos de trabalho. De certo, estava previsto no documento que a execução de algumas dessas atividades ficaria a cargo dos órgãos nacionais (MERCOSUL, 2004a). Veremos, posteriormente, que esse artifício não funcionou plenamente tendo em vista que as equipes nacionais também são reduzidas e enfrentam desafios para lidar com as próprias demandas institucionais (GONZÁLEZ, 2012, informação verbal)⁶¹. De todos os modos, a análise das

⁶¹ Adriana González em entrevista concedida à pesquisadora. Montevideú, 14 de junho de 2012.

atividades previstas no primeiro plano de trabalho confirma a tese de que desde o princípio havia uma defasagem entre os propósitos e os limites institucionais da Recam.

Supomos que a amplitude dos objetivos e tarefas da Recam refletem os anseios e expectativas dos atores interessados que participaram ativamente na construção do projeto de um órgão regional para a integração cinematográfica. Como vimos, a iniciativa não partiu do Mercosul, enquanto instituição regional, mas da articulação intergovernamental e dos atores envolvidos. A primeira responsável pela ST foi Eva Piwowski, que até então havia atuado como chefe do Escritório do Mercosul no Incaa. O perfil de liderança militante da gestora é apontado por alguns entrevistados como o principal motor das atividades da Recam nos primeiros anos.

Portanto, concluímos que os objetivos e linhas de trabalho da Recam não deveriam ser interpretados como compromissos do Mercosul para a realização de políticas cinematográficas, mas como uma lista de aspirações do setor audiovisual visando a conformação ideal de um espaço cinematográfico regional. A amplitude dos objetivos da Recam é importante na medida em que sinaliza os anseios dos atores interessados para a construção do espaço cinematográfico do Mercosul. Essas proposições marcaram o terreno do projeto de integração ideal e, posteriormente, colocaram em evidência a grande lacuna entre o que deveria ser a política cinematográfica regional e o que efetivamente a Recam teria possibilidades de fazer.

3.2.2.2 Articulações que movem políticas

Nessa seção destacamos o processo de cooperação cinematográfica entre a União Europeia e o Mercosul após a criação da Recam, a partir de 2004. No primeiro plano de trabalho, a Recam se comprometeu a elaborar uma proposta de cooperação UE-Mercosul (MERCOSUL, 2004a). Em junho de 2004, a Recam solicitou que o GMC formalizasse uma proposta de cooperação técnica com a União Europeia com o objetivo de promover "transferência de experiências" nas políticas de cinema (MERCOSUL, 2004b). A iniciativa tinha o apoio do Comitê de Cooperação Técnica do Mercosul (CCT), então sob a responsabilidade de Osvaldo Scacerra; e da Comissão Europeia, tendo como representantes Xavier Troussard e José Bellod. Em setembro de 2004, a ata da terceira reunião da Recam mencionava a intenção de compartilhar experiências com a UE no que concerne à gestão de

cinematecas (MERCOSUL, 2004c). Portanto, a cooperação inter-regional UE-Mercosul fez parte da proposição da política cinematográfica no Cone Sul desde o início.

Ainda em setembro de 2004, uma delegação da Recam visitou a União Europeia para estabelecer um quadro de cooperação. A delegação foi formada pela secretária técnica da Recam, Eva Piwowarski; pelo assessor da ST, Horacio Grinberg; e pelo representante da Ancine, Jom Tob Azulay, além de representantes das embaixadas brasileira e argentina para a União Europeia. Durante três dias, os representantes do Mercosul participaram de reuniões em Bruxelas com gestores da política audiovisual europeia (RECAM, 2009b). Na ata da reunião de dezembro de 2004, a Secretaria Técnica apresentou um relatório no qual concluiu que a visita havia sido "muito satisfatória", tanto em termos do interesse das autoridades europeias em iniciar a troca de experiências com a Recam quanto no que concerne ao nível profissional dos conteúdos de cada uma das reuniões com peritos europeus. A ST declarou que a visita da delegação à Bruxelas havia resultado na definição de "pontos de interesse comum de ambas as regiões para a cooperação" (MERCOSUL, 2004d).

Nos anos seguintes, a cooperação com a UE continuou aparecendo como uma prioridade dos programas de trabalho (MERCOSUL, 2005; MERCOSUL, 2006). As atas das reuniões de 2005 e 2006 indicam que a Secretaria Técnica estava trabalhando na elaboração de um projeto de cooperação juntamente com o Comitê de Cooperação Técnica do Mercosul e a área audiovisual da UE, o que incluiu uma viagem à Bruxelas para a realização de reuniões de trabalho. Finalmente, em junho de 2006, a Recam submeteu ao Comitê de Cooperação Técnica a Ficha projeto de cooperação com a UE para o setor cinematográfico e audiovisual do Mercosul, que apresentava os objetivos, os programas a serem implementados e os resultados previstos (RECAM, 2009b). O documento também apresentava dados sobre a indústria do cinema no Mercosul, ressaltando os principais entraves do setor como a ocupação do mercado pelo cinema norte-americano e as assimetrias entre os países da região.

Seguindo uma recomendação da União Europeia, decidiu-se que a cooperação inter-regional não deveria incluir apoio financeiro para o setor privado. Essa recomendação tinha como pano de fundo a origem dos recursos na estrutura da UE e uma limitação legislativa que impedia que a fonte de recursos fosse utilizada para financiamentos privados. O acordo estava inserido no Instrumento de Cooperação para o Desenvolvimento (DCI), portanto, os investimentos previstos no Documento de Estratégia Regional só poderiam ser gastos para iniciativas de erradicação da pobreza nos países em desenvolvimento. Por conseguinte, de acordo com a opinião de alguns atores interessados entrevistados por esta pesquisa, a notícia

da exclusão da possibilidade de financiamento afastou diversos atores que estavam acompanhando o processo até esse momento.

Os programas considerados prioritários refletiam políticas executadas na Europa (Quadro 13). Uma das prioridades seria o fortalecimento do Observatório Mercosul Audiovisual. A proposta incluía iniciativas de treinamento e intercâmbio de experiências entre os especialistas do Mercosul e do Observatório Audiovisual Europeu, a fim de aprimorar o modelo a ser implantado na América do Sul. Outra proposta previa a execução de iniciativas de capacitação profissional inspiradas na *MEDIA Business School* do Programa MEDIA. A cooperação UE-Mercosul também deveria contemplar prioritariamente os países menos desenvolvidos com vistas à redução de assimetrias entre as indústrias cinematográficas dos Países-Membros. A aplicação de medidas de discriminação positiva deveria se basear no modelo executado nos programas MEDIA e Eurimages.

Área	Proposta Mercosul	Inspiração na Europa
Distribuição	Implementar sistema de apoio à distribuição de filmes regionais não-nacionais nos países do Mercosul	MEDIA, Eurimages
Exibição	Apoio a rede de salas digitais	Europa Cinemas
Informação	Observatório Mercosul Audiovisual	Observatório Europeu do Audiovisual
Institucional	Fortalecimento da Recam e apoio ao desenvolvimento de unidades técnicas nacionais	MEDIA
Formação	Programa Mercosul de Capacitação Técnica e Profissional	MEDIA Business School
Todos	Medidas de discriminação positiva na seleção de beneficiários para reduzir assimetrias	MEDIA

Quadro 13: Reflexos da política audiovisual europeia nas propostas do Mercosul

FONTE: elaboração própria com base nos dados de RECAM, 2009b.

Quanto à distribuição, os gestores da cooperação inter-regional decidiram criar uma rede internacional de salas digitais para a distribuição de filmes do Mercosul e da Europa, como a iniciativa Europa Cinemas. Eles também concordaram em desenvolver suporte para a distribuição de filmes de ambas as regiões na América do Sul e, na Europa, apoiar os distribuidores europeus a lançar filmes do Mercosul. Por fim, também foi considerado prioritário o investimento para o fortalecimento institucional do Recam. Nesse sentido, o Mercosul poderia aprender com a experiência do Programa MEDIA e de outras iniciativas de políticas audiovisuais europeias (RECAM, 2009b). Portanto, da análise da relação entre as

iniciativas europeias e as propostas de ação para a Recam, é possível concluir que as políticas audiovisuais da União Europeia eram referenciadas como modelos a serem seguidos na implantação da política da Recam, no Mercosul (Quadro 13).

Desde a criação da Recam, a cooperação com a UE é um dos principais componentes da política cinematográfica do Cone Sul. A instituição declarou que "a experiência da União Europeia no domínio audiovisual, em particular do programa MEDIA, tem sido um insumo fundamental para o desenvolvimento de linhas de orientação da Recam" (RECAM, 2009b). Assim, a dimensão externa das políticas cinematográficas do Mercosul se concentra em sua cooperação com a entidade regional europeia. No geral, os atores entrevistados por esta investigação estavam cientes dos objetivos principais da política europeia em matéria de fomento à coprodução e distribuição regional. Nas entrevistas que realizamos com representantes da Recam e do CCT que participaram do processo, os gestores declararam que a experiência da União Europeia na execução de políticas cinematográficas foi considerada um modelo a ter como referência para o trabalho da Recam, que estava apenas começando.

Todavia, todos os entrevistados institucionais ressaltaram que era preciso levar em consideração as diferenças em relação à realidade institucional, financeira, histórica e até mesmo cultural dos dois blocos. Certamente, o fato de que o cinema europeu é uma referência para a América Latina não é uma novidade nem no que concerne às políticas nem no que diz respeito à produção cinematográfica. Em termos de política para o cinema, por longa data os modelos de incentivos estatais, como os aplicados na França, servem como referência para as políticas nacionais na América Latina. Ademais, conforme vimos no segundo capítulo, as ações realizadas no âmbito da Caci, como o programa Ibermedia, também se espelharam na experiência europeia. Por fim, conforme veremos no quarto capítulo, a Europa é o principal parceiro dos países do Mercosul no que concerne à produção e distribuição cinematográfica. A Espanha e a França são os principais colaboradores, embora a participação da Alemanha, do Reino Unido e dos Países Baixos também sejam relevantes.

A pesquisa de campo com atores interessados do mercado cinematográfico do Mercosul revelou que eles consideram o modelo europeu como um padrão bem sucedido para a promoção da integração do espaço cinematográfico regional. Identificamos três motivos apontados pelos atores. Em primeiro lugar, as ligações históricas entre a Europa e a América do Sul. Em segundo lugar, as semelhanças na estrutura da indústria cinematográfica e no modelo de cinema. Por fim, em terceiro, o fato de que ambas as regiões estão sob o domínio da indústria cinematográfica de Hollywood. A Europa parece ser o referente natural para a

produção realizada na América do Sul tendo em vista as similaridades nos modelos de cinema (e a distância com os modelos de outras cinematografias, como Hollywood, a Índia, a Nigéria, etc.) e as relações de parceria que existem há muito tempo.

Por outro lado, os entrevistados nos quatro grupos de atores não demonstraram conhecimento sobre os resultados dos mais de 20 anos de implementação da política audiovisual europeia. Parece que eles tomaram a decisão final a respeito do modelo europeu apenas baseados nos princípios basilares das iniciativas, porém sem conhecimento factual. Neste sentido, o modelo de política audiovisual europeia que tem servido de modelo ao Mercosul está mais baseada em documentos descritivos do que em resultados reais.

Os gestores da cooperação técnica esperavam que a proposta fosse financiada com o recurso que havia sido destinado ao setor audiovisual pelo Documento Estratégia Regional 2002-2006. Todavia, em junho de 2007, um ano depois da proposta ter sido submetida, a Recam recebeu a notícia de que o Parlamento Europeu não havia aprovado a inclusão do setor cinematográfico no marco de cooperação regional. Além de não ter incluído a possibilidade de financiamento privado, o projeto não foi enquadrado na linha de atuação do Instrumento de Cooperação para o Desenvolvimento (DCI). Na justificativa, o Parlamento Europeu "entendeu que este setor é um setor próspero e que não é consistente com os objetivos do milênio (erradicação da pobreza) conforme estabelecem as prioridades de cooperação europeia para países terceiros" (RECAM, 2009b, p. 39, tradução nossa).

Nos anos seguintes, um impasse sobre as negociações atrasou a implementação da cooperação audiovisual. Apesar da decepção com a tentativa anterior, a ST se apressou em realizar modificações na proposta que havia sido enviada. Os gestores da cooperação entenderam que o principal entrave estava nas justificativas do projeto, focadas no fortalecimento industrial do setor cinematográfico. Uma nova argumentação foi redigida ressaltando o papel político e social do cinema latino e a capacidade de gerar relações amistosas entre os povos das duas regiões, fomentar a participação social e favorecer o processo de integração regional, o que seria "a melhor ferramenta de defesa do projeto" (RECAM, 2009b, p. 40). A ST e o CCT organizaram uma missão à Bruxelas para apresentar a nova versão do projeto. A expectativa era que esta nova proposta fosse incluída na nova fase do acordo de cooperação UE- Mercosul para o período 2007-2013.

Com base no novo projeto apresentado, a cooperação visava o fortalecimento do espaço cinematográfico regional, a ampliação da participação da sociedade civil, a difusão de informações sobre o processo de integração regional e a compreensão mútua entre os povos

das duas regiões através da ampliação da circulação cinematográfica (COMISSÃO EUROPEIA, 2007b). Portanto, a argumentação teórica do projeto deslocou o foco prévio no fortalecimento das indústrias cinematográficas para o discurso do cinema como ferramenta da integração regional. Essa mudança, portanto, foi uma estratégia visando possibilitar o repasse de recursos no âmbito dos acordos já existentes. Por outro lado, no mesmo período, a UE estava lançando a ação preparatória MEDIA Internacional (2008-2010) e a rede Europa Cinemas estava sendo ampliada para incluir salas de exibição na América Latina. Desse modo, esperava-se que essas duas iniciativas passariam a dialogar com a indústria ao mesmo tempo em que a cooperação UE-Mercosul focaria nos aspectos simbólicos, culturais e institucionais do setor. Ainda assim, a proposta inclusa no documento 2007-2013 fazia referência à criação de um Programa MEDIA Sul, baseado no modelo da União Europeia. O objetivo era "fornecer incentivos para encorajar a cooperação entre os agentes do setor cinematográfico, de modo a promover o desenvolvimento conjunto de obras, a distribuição e a promoção no âmbito do Mercosul" (COMISSÃO EUROPEIA, 2007b, p. 38, tradução nossa).

Todavia, mais uma vez, a regulamentação da Comissão Europeia impediu que esta destinasse recursos para o fortalecimento do setor cinematográfico e audiovisual do Mercosul (BELLOD, 2010)⁶². Nesse sentido, o Parlamento Europeu tornou-se o ator-chave na cooperação inter-regional. O Parlamento incluiu o projeto com o Mercosul na iniciativa "Cooperação com países de renda média da América Latina" (com a rubrica orçamentária 19.09.02) e disponibilizou € 1,5 milhões para a cooperação cinematográfica UE-Mercosul (COMISSÃO EUROPEIA, 2007b). Vale ressaltar o quanto essa cooperação é inovadora. Os recursos para a cooperação vieram do Parlamento Europeu e não da Comissão Europeia, como é de costume. Essa articulação estratégica demonstra o nível de interesse político da União Europeia em tal cooperação.

Entre 2004 e 2009, períodos de grandes expectativas e de incertezas marcaram as relações inter-regionais UE-Mercosul no âmbito cinematográfico. A Recam, resultado das articulações dos atores interessados e dos representantes dos órgãos nacionais de cinema, mostrou-se frágil por não possuir autonomia institucional, jurídica, normativa e financeira. A cooperação UE-Mercosul foi a força motora da Recam no período. A inovação na execução de políticas públicas e da cooperação internacional exigiu novos instrumentos administrativos

⁶² José Bellod em entrevista concedida à pesquisadora. Bruxelas, 01 de dezembro de 2010.

e novos papéis para tradicionais atores. Para a assinatura do projeto de financiamento, foi necessário a soma de esforços da Secretaria Técnica da Recam, do Comitê de Cooperação Técnica do Mercosul e da União Europeia para a consolidação de uma rede formal.

3.2.3 Período de 2009 a 2012: nasce o PMA. Finalmente, um período de sucesso?

A cooperação UE-Mercosul para o PMA foi estabelecida através da linha de apoio a países de renda média da América Latina. Nesse novo cenário, a limitação dos recursos financeiros provocou o abandono da ideia de um programa MEDIA Sul (QUILLEZ, 2012, informação verbal)⁶³. Em 2009, os dois blocos assinaram o acordo de financiamento para o Programa Mercosul Audiovisual (PMA), chamado de audiovisual, mas, na verdade, com foco apenas no setor de cinema. O PMA contou com orçamento total de € 1,86 milhões para ações a serem realizadas entre 2009 e 2012. O Parlamento Europeu concedeu € 1,5 milhões e € 360 mil vieram dos Estados-Partes do Mercosul (RECAM, DCI-ALA/2008/20-297).

A assinatura do Programa Mercosul Audiovisual marcou uma nova fase de grandes expectativas para a Recam. Pela primeira vez, o órgão teria recursos para a execução de uma política cinematográfica regional. Todavia, a nova fase da Recam também acarretou novos desafios políticos e administrativos. Embora estivesse previsto que as ações seriam realizadas entre 2009 e 2012, houve um longo atraso no início das atividades, que retardou o cumprimento do cronograma inicial. Como ressaltou a atual coordenadora da Secretaria Técnica, Nancy Caggiano, esse "foi o primeiro exercício de integração do ponto de vista da formalidade das burocracias nacionais" (CAGGIANO, 2012, informação verbal)⁶⁴. Algumas dificuldades foram causadas por diferenças nos procedimentos administrativos do Incaa, unidade gestora do PMA, da UE e do Mercosul. Todavia, outros processos que causaram atrasos na implantação do PMA merecem aqui destaques.

O primeiro desafio administrativo do PMA envolveu a Secretaria Técnica da Recam e as representações nacionais em um desacordo sobre o papel que a ST deveria exercer na gestão do programa. Pela normativa da Recam, a Secretaria tem a função técnica e administrativa de acompanhar o andamento dos projetos. Essa atribuição da ST é primordial

⁶³ Manuel Fernández Quillez em entrevista concedida à pesquisadora. Montevideú, 12 de junho de 2012.

⁶⁴ Nancy Caggiano em entrevista concedida à pesquisadora. Buenos Aires, 07 de junho de 2012.

tendo em vista que o modelo de gestão pró-tempore do Mercosul exige que, a cada seis meses, um novo órgão de cinema nacional assumira a presidência da Recam. A mudança constante demanda tempo de aprendizado das equipes nacionais em relação aos procedimentos técnicos do órgão. A ST, portanto, é a garantia de continuidade administrativa dos projetos.

Todavia, como vimos até aqui, a Secretaria extrapolou esta função técnica durante as articulações para a cooperação com a União Europeia. De fato, tendo em vista o perfil da secretária Eva Piwowarski, a ST liderou o processo de cooperação, atuando como órgão central de gestão política da Recam que, vale lembrar, é uma reunião intergovernamental. Essa posição não agradou a todos os gestores nacionais. A representação da Ancine na Recam, então a cargo do diretor-presidente Manoel Rangel, solicitou que a ST exercesse função exclusivamente técnica na gestão do PMA. Por desacordo, a então secretária Eva Piwowarski solicitou afastamento do cargo (Entrevistas, RECAM, UE, CCT, 2011-2012).

Os membros da Recam decidiram, finalmente, que a Recam exerceria exclusivamente a função técnica para o qual foi concebida. Com a saída de Piwowarski, a assistente técnica Nancy Caggiano assumiu a coordenação da ST. No acordo de financiamento do PMA, o Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais da Argentina (Incaa) ficou responsável pela gestão do acordo de cooperação. Por decisão dos membros da Recam, era preciso criar uma estrutura com autonomia dentro do Incaa dedicada à gestão do PMA. Em 2011, o Incaa finalmente inaugurou a entidade de gestão do PMA, formada por três funcionários: um diretor administrativo, um contador e um responsável pela comunicação. A direção do programa ficou a cargo de Guillermo Saura. O Incaa fornece a estrutura de funcionamento e apoio jurídico e administrativo. Adicionalmente, cada país indicou um profissional para ser o correspondente nacional do Programa Mercosul Audiovisual, função denominada "ponto focal executivo". O modelo de gestão do PMA pode ser visualizado na Figura 9.

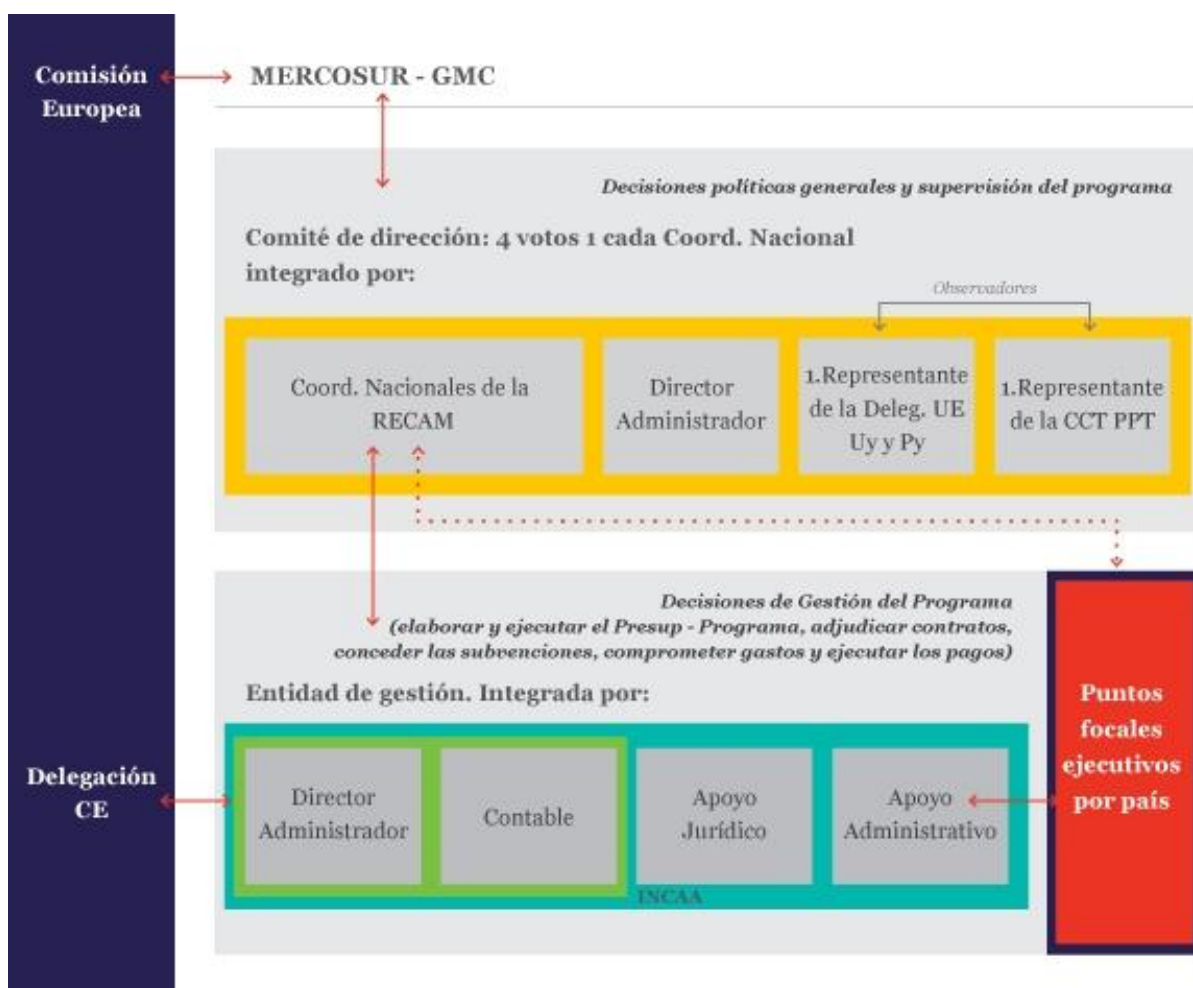


Figura 9: Modelo de Gestão do PMA

FONTE: Programa Mercosul Audiovisual. Disponível em: <<http://www.recam.org/pma/contenidos/organigrama>>. Acesso em 10/10/2012.

Outro entrave no processo de implantação do programa foi causado por desacordos em relação ao Eixo 2 - Fortalecimento do Observatório Mercosul Audiovisual (OMA). O observatório havia sido criado em 2004, no âmbito da Recam, sob a direção de Octavio Getino e na estrutura institucional do Incaa, da Argentina. O observatório realizou os primeiros estudos do setor audiovisual do Mercosul, que foram publicados entre 2005 e 2007. Nas entrevistas realizadas durante a pesquisa de campo, encontramos duas versões para o problema que envolveu o OMA. Em entrevista para esta tese, Octavio Getino (2012, informação verbal)⁶⁵ ressaltou que o principal desacordo estava na capacidade do OMA de realizar o estudo de harmonização da legislação, previsto no Eixo 1. Segundo o pesquisador, ele se posicionou contrário ao cronograma que previa a realização do estudo no prazo de seis

⁶⁵. Octavio Getino em entrevista concedida à pesquisadora. Buenos Aires, 05 de junho de 2012.

meses, tendo em vista dificuldades que enfrentava com assimetrias das informações provenientes dos Estados nacionais. O desacordo somado a outros problemas administrativos teria ocasionado o pedido de afastamento de Octavio Getino do OMA. Por outro lado, alguns entrevistados defenderam a posição de que a eliminação do Eixo 2 das linhas de ação do PMA foi uma sugestão de membros da Recam por conta da necessidade de priorizar o investimento. Os limitados recursos do programa não condiziam com o orçamento necessário para o efetivo fortalecimento do Observatório Mercosul Audiovisual. Adicionalmente, os entrevistados também justificaram que o OMA duplicaria esforços com o Observatório Ibero-americano do Audiovisual (OIA), iniciativa que estava sendo planejada pela Caci⁶⁶. De todos os modos, o segundo eixo foi excluído das linhas de trabalho do PMA.

As mudanças na proposta inicial levaram tempo para serem redefinidas, o que causou atraso na execução do programa. Tal atraso pode estar relacionado ao modelo de decisão da Recam. Todas as decisões são discutidas e aprovadas pelos quatro Estados-Membros. Mesmo com uma ST técnica e um comitê gestor do PMA, as decisões continuam sob responsabilidade dos gestores nacionais. Quando os membros da Recam chegam a um acordo, as modificações ainda precisam ser submetidas à burocracia do GMC e da União Europeia. Ao modelo de decisão intergovernamental, ainda devem ser somados dois agravantes. Primeiro, o fato de que os membros da Recam são pessoas que possuem outras atribuições no âmbito nacional. São funcionários ocupados com questões da gestão nacional que agregam adicionalmente a função de pensar a integração cinematográfica regional. Como ressaltou a diretora do Icau, Adriana González, "ter uma agenda externa para além dos problemas internos é custoso e difícil" (2012, informação verbal)⁶⁷. Segundo, o grupo de membros da Recam sofreu mudanças no decorrer dos anos. Como salientamos anteriormente, o órgão tem estrutura intergovernamental e é formado por representantes indicados pelos ministérios e secretarias dos governos nacionais. Esses representantes podem mudar de acordo com as variações de gestão (eleições democráticas) ou por motivos políticos e administrativos. A posição de uma mesma pessoa no cargo por longo prazo não pode, portanto, ser garantida. O Quadro 14 apresenta os representantes dos países fundadores do Mercosul e participantes do PMA que participaram das reuniões ordinárias e extraordinárias da Recam de 2004 a 2012.

⁶⁶ Em janeiro de 2013, o Observatório Iberoamericano do Audiovisual (OIA) ainda não estava em funcionamento. Em comunicado a esta pesquisadora por e-mail, Luis Angel Roa Zambrano, Coordenador Geral da Seci, informou que existem planos para que o OIA seja inaugurado até o final de 2013.

⁶⁷ Adriana González em entrevista concedida à pesquisadora. Montevideu, 14 de junho de 2012.

Ano	Ata	Argentina	Brasil ⁽¹⁾	Paraguai	Uruguai
2004	RO1 ⁽²⁾	Jorge Edmundo Coscia	Orlando Senna Gustavo Dahl	Bruno Barrios	Washington Algaré
	RO2 ⁽³⁾	Jorge Edmundo Coscia	Samuel Barrichello Gustavo Dahl		Washington Algaré
	RO3	Walter Fabián Blanco	Orlando Senna Gustavo Dahl	Maria de Fátima Banks	Washington Algaré
	RO4	Victor Bassuk	Orlando Senna Gustavo Dahl	Maria de Fátima Banks	Martín Papich
2005	RO5	Victor Bassuk	Gustavo Dahl	Maria de Fátima Banks	Martín Papich
	RO6	Victor Bassuk	Gustavo Dahl	Roberto Pauly	Martín Papich
2006	RE1	Jorge Álvarez	Orlando Senna	Maria de Fátima Banks	Martín Papich
	RO7	Jorge Álvarez	Gustavo Dahl	Maria de Fátima Banks	Martín Papich
	RO8	Bernardo Bergeret	Orlando Senna Gustavo Dahl	Maria de Fátima Banks	Martín Papich
	RO9	Julián Kopecek	Orlando Senna Gustavo Dahl	Maria de Fátima Banks	
2007	RO10	Marcelo Gilardoni	Manoel Rangel	Maria de Fátima Banks	Mario Cabrera
	RO11	Bernardo Bergeret	Manoel Rangel	Maria de Fátima Banks	Martín Papich
	RE2	Jorge Álvarez	Orlando Senna	Maria de Fátima Banks	Martín Papich
2008	RO12	Liliana Mazure	Silvio Da-Rin	Maria de Fátima Banks	Mario Cabrera
	RO13	Lucrecia Cardoso	Silvio Da-Rin		Gisella Previtali
2009	RO14	Liliana Mazure	Silvio Da-Rin	Jorge Garbett	Martín Papich
	RO15	Lucrecia Cardoso	Silvio Da-Rin	Jorge Garbett	Martín Papich
	RE3	Eva Piwowarski	Pedro Rosa	Jorge Garbett	Martín Papich
2010	RO16	Liliana Mazure	Alberto Flaksman	Victoria Figueredo	Martín Papich
	RO17	Gustavo Lang	Manoel Rangel	Victoria Figueredo	Martín Papich
2011	RO18	Gustavo Lang	Samuel Barrichello	Victoria Figueredo	Gisella Previtali
	RO19	Gustavo Lang	Samuel Barrichello	Victoria Figueredo	Martín Papich
2012	RO20	Lucrecia Cardoso	Thiago Cresmasco	Susana Salerno	Martín Papich
	RO21	Gustavo Lang	Thiago Cresmasco		
	RE4	Liliana Mazure	Manoel Rangel		Adriana González

Quadro 14: Representantes dos países do Mercosul na Recam 2004 a 2012

FONTE: elaboração própria com base os dados das atas das reuniões ordinárias e extraordinárias da Recam de 2004 a 2012.

⁽¹⁾ SAV e Ancine

⁽²⁾ RO - Reunião Ordinária.

⁽³⁾ RE - Reunião Extraordinária.

A análise desse quadro levou em consideração que, em alguns casos, a ausência de um representante em uma reunião específica pode ter sido causada por uma impossibilidade de participação naquela reunião. Ainda assim, a inconstância da equipe é apontada pelos entrevistados das instituições regionais como uma das causas dos atrasos no andamento do PMA. Apenas em abril de 2012 os Estados-Partes assinaram o adicional ao Convênio de Financiamento do PMA (RECAM, Addendum nº 1 DCI-ALA/2008/020-297), indicando o início do programa.

3.3 Notas sobre o Programa Mercosul Audiovisual

O procedimento metodológico proposto no projeto desta investigação previa a realização de uma avaliação processual das ações do Programa Mercosul Audiovisual a partir de uma abordagem orientada a objetivos. Esse método de avaliação de políticas públicas busca determinar em que medida os objetivos de um programa são realmente atingidos (WORTHEN et al.; 1997). Na proposta inicial, deveriam ser considerados o protocolo de criação do PMA e as ações realizadas no período de junho de 2009 a junho de 2012. O cronograma inicial do programa previa que todas as ações seriam efetuadas nesse período (RECAM, DCI-ALA/2008/020-297). Todavia, os atrasos na execução do PMA impossibilitaram que a análise dos resultados da implementação do programa fosse executado no âmbito desta tese. Apenas em abril de 2012 o aditivo ao Convênio de Financiamento do Mercosul Audiovisual foi assinado, marcando o início das atividades do programa (RECAM, Addendum nº 1 DCI-ALA/2008/020-297). No segundo semestre de 2012, a entidade de gestão do PMA concentrou esforços na contratação dos serviços previstos no acordo de financiamento. Algumas ações do eixo de capacitação começaram a ser realizadas no final de 2012.

Portanto, optamos por realizar uma análise dos objetivos do programa, com base no orçamento e nas linhas de ação, apontando algumas incoerências. Nossa análise revelou que o Programa Mercosul Audiovisual apresenta desequilíbrios que podem inviabilizar um impacto significativo no processo de integração do cinema regional. De todos os modos, avaliamos o

Programa Mercosul Audiovisual positivamente enquanto um primeiro passo no processo de consolidação de um espaço cinematográfico regional no Mercosul. Trata-se de uma política incremental (SOUZA, 2006; LOISEN, 2012) que promove articulações das redes formais e informais e contribui para o intercâmbio das cinematografias da região, mas que dificilmente poderá promover a alteração das dinâmicas de poder do cinema na região.

3.3.1 Objetivos e ações: quem vem primeiro?

O primeiro ponto a destacar diz respeito aos objetivos do PMA. Segundo definição de Celina Souza (2006), toda política pública tem objetivos a serem alcançadas. O objetivo geral do PMA é "apoiar a integração regional do Mercosul e promover o sentido de pertencimento cidadão ao Mercosul através do maior acesso a conteúdos culturais audiovisuais próprios". O objetivo específico é "fortalecer o setor cinematográfico e audiovisual do Mercosul como um instrumento que favorece o processo de integração regional, a participação da sociedade civil e o reforço das indústrias envolvidas" (RECAM, DCI-ALA/2008/20-297, p. 8, tradução nossa). Portanto, o audiovisual e o cinema aparecem no projeto como um instrumento capaz de atingir dois objetivos: apoiar a integração regional e promover nos cidadãos um sentimento de pertencimento à região.

O apoio ao setor cinematográfico não é a finalidade do PMA, mas um meio para atingir a meta do projeto: a integração regional. A análise do processo de elaboração e implementação desta política evidenciou que esses objetivos fazem parte de uma estratégia adotada pelos gestores da cooperação UE-Mercosul para viabilizar o repasse de recursos. Por conta dos entraves burocráticos, foi preciso adotar uma estratégia discursiva plausível com os objetivos da linha europeia de financiamento. Portanto, começamos a análise enfatizando que no PMA, os objetivos foram definidos de forma estratégica para viabilizar o programa, e não o contrário, como seria mais comum no âmbito das políticas públicas.

3.3.2 Eixos de ação do PMA

No segundo passo, vamos avaliar a relação entre os objetivos do PMA e os eixos de ação, que agrupam as atividades a serem desenvolvidas para atingir os objetivos do programa.

Inicialmente, o PMA estava dividido em cinco eixos de ação: 1. Harmonização da legislação; 2. Fortalecimento do Observatório Mercosul Audiovisual (OMA); 3. Circulação de conteúdos audiovisuais próprios; 4. Conservação do patrimônio audiovisual da região; 5. Capacitação profissional e técnica (RECAM, DCI-ALA/2008/20-297, p. 8). Como vimos, no aditivo assinado em abril de 2012, o eixo 2 de fortalecimento do Observatório Mercosul Audiovisual foi excluído das linhas de atuação do programa, porém o número que identifica cada eixo foi mantido. Abaixo, detalhamos cada eixo com base nas informações dos documentos do PMA (RECAM, DCI-ALA/2008/20-297; Addendum nº 1 DCI-ALA/2008/020-297) e do website oficial do Programa Mercosul Audiovisual (<http://recam.org/pma/>).

Eixo 1. Realização de estudos comparativos da legislação do setor audiovisual dos países do Mercosul - O primeiro eixo é dedicado a um estudo do contexto do cinema regional nos aspectos legislativo e econômico. Estão previstas a elaboração de estudos comparativos da legislação cinematográfica e da cadeia produtiva nas etapas de produção, distribuição e exibição. Além do levantamento de informações e indicadores, o PMA também prevê como resultado deste eixo a proposição de medidas para fomentar a integração regional a partir da análise dos estudos realizados.

Eixo 3. Criação de uma rede de 30 salas digitais para circulação de conteúdos audiovisuais próprios da região - O objetivo desse eixo é conceder apoio para a instalação e funcionamento de uma rede de 30 salas digitais nos países do Mercosul, de modo a promover a circulação de conteúdos da região, no modelo da rede Europa Cinemas. Também está previsto um limite mínimo de 52 dias de programação de filmes europeus por ano. Para Argentina e Brasil, foram previstas 10 salas em cada país. As outras dez devem ser instaladas no Uruguai e no Paraguai. Cada representação nacional ficou responsável por identificar salas com perfil de público e estrutura técnica que pudesse se candidatar a compor a rede. O PMA apoiou a digitalização das salas selecionadas através da aquisição de equipamentos. As 30 salas vão estar conectadas a uma programadora central que ficará localizada no Uruguai, sob responsabilidade do Icau. A programação será definida no âmbito da Recam. O funcionamento da rede pode representar o fortalecimento do elo de distribuição, um dos mais deficitários na cadeia produtiva regional, tendo em vista que vai abrir uma nova janela de exibição para os produtores do Mercosul. Como aponta o diretor do PMA, Guillermo Saura, "para os cineastas do Mercosul, lançar um filme em 30 salas e em quatro países ao mesmo

tempo já é uma grande conquista" (SAURA, 2012, informação verbal, tradução nossa)⁶⁸. Todavia, os critérios para a seleção dos filmes a serem exibidos ainda não foram definidos.

Eixo 4. Conservar, restaurar, digitalizar e difundir o patrimônio audiovisual da região - neste eixo estão inseridas iniciativas de conservação, restauração, digitalização e difusão de filmes representativos do patrimônio fílmico regional. O PMA prevê a elaboração de um plano regional estratégico, que inclui a realização de um inventário de filmes da região e de diagnósticos do estado técnico do acervo, em parceria com cinematecas dos quatro países. A partir desse diagnósticos, serão selecionadas 30 obras para restauração e posterior produção de uma coleção de DVDs com duração total de 600 minutos. A coleção vai ser difundida através dos órgãos nacionais de cinema, das cinematecas da região e de rede de salas do Mercosul. O eixo também prevê o estabelecimento do "Dia do Patrimônio Audiovisual do Mercosul", para promover a conscientização dos poderes públicos quanto à necessidade de investir na conservação de acervos de cinema.

Eixo 5. Fortalecer as capacidades profissionais e técnicas do setor audiovisual - trata-se da realização de cursos de capacitação profissional nas áreas tecnológica, comercial e artística, beneficiando sobretudo profissionais do Paraguai, como forma de contribuir para a redução das assimetrias regionais. As ações nesse eixo foram iniciadas em 2011, com a realização da "Oficina de Difusão, Exibição e Comercialização de Documentários", realizada de 06 a 08 de julho, em Buenos Aires, na Argentina. As outras oficinas foram programadas para acontecer entre o segundo semestre de 2012 e o primeiro semestre de 2013.

A primeira análise que realizamos dos quatro eixos diz respeito à incoerência entre o nome do programa e as ações previstas. Embora a iniciativa leve o nome Programa Mercosul Audiovisual, o foco das ações é apenas na indústria cinematográfica. Isso representa uma adaptação do modelo de política audiovisual da UE para o contexto latino-americano. Enquanto na Europa a liberalização e a regulamentação da TV foi o foco principal da formulação de políticas, o setor de radiodifusão nem sequer foi citado no âmbito do PMA. Na América Latina, o setor televisivo representa uma seara de complexas redes de interesses políticos e econômicos dominados por grupos poderosos. Não incluir a TV na modesta política audiovisual do Mercosul significa não abordar uma área de difícil atuação governamental. Portanto, o Programa Mercosul Audiovisual está focado na execução de uma política cinematográfica.

⁶⁸ Guillermo Saura em entrevista concedida à pesquisadora. Buenos Aires, 07 de junho de 2012.

Os eixos de ação do PMA expõem o que já dizemos a respeito dos objetivos do programa. A cooperação UE-Mercosul está inclusa nas relações entre as duas entidades regionais no quadro global de apoio à integração regional. O principal objetivo do PMA é ajudar a promover a integração regional entre os cidadãos. Todavia, concluímos que a ênfase na cidadania não condiz com os eixos de ação do programa. A possibilidade de que as ações previstas possam apoiar diretamente a integração regional e promover nos cidadãos um sentimento de pertencimento à região é remota. Vale ressaltar que não estamos desconsiderando o potencial dessas ações indiretamente promoverem uma aproximação cultural entre os povos da região. Todavia, nos parece claro que para atingir os objetivos pretendidos poderia ser mais eficaz realizar atividades específicas relacionando o audiovisual e a integração regional como, por exemplo, ações de intercâmbio regional. Contudo, as atividades previstas estão mais relacionadas a demandas do cinema do que à realização dos objetivos do programa. Portanto, a análise dos objetivos e dos eixos de ação revela uma incongruência entre os mesmos e evidencia que as ações do PMA são, na verdade, ações de apoio ao setor cinematográfico. Nesse sentido, aqui também se aplica o que já concluímos anteriormente de que o PMA é um programa cujos objetivos foram definidos de forma estratégica para viabilizar o programa, e não o contrário.

3.3.3 Os limitados recursos do PMA

Por fim, analisamos a relação entre os objetivos, os eixos de ação e o orçamento do programa. O Quadro 15 mostra a previsão orçamentária assinada em 2009 e a redistribuição do orçamento após a exclusão do Eixo 2. A reduzida capacidade financeira do programa merece ser destacada. O PMA conta com um total de € 1,86 milhões para as ações previstas nos quatro eixos. Foram apenas € 1,5 milhões de investimento da UE e € 360 mil dos quatro países. Apenas para exemplificar, vale ressaltar que o custo médio de uma produção cinematográfica é de US\$ 4,73 milhões na Europa e de US\$ 2,86 milhões na América do Sul (Quadro 15).

Outro exemplo é a comparação do investimento no PMA em relação com o Euromed Audiovisual e o ACP Films (Quadro 16), outros dois programas de cooperação inter-regional da União Europeia. O Euromed é um programa de cooperação da UE com os países da Região do Mediterrâneo, com recursos do Instrumento Europeu de Vizinhança e Parceria. De

2000 a 2013, foram realizadas três edições do programa, com investimentos total da UE de € 44 milhões. Já o ACP Films é uma parceria entre a UE e os países da África, do Caribe e do Pacífico. O programa contou com investimento de € 6,5 milhões para uma chamada de apoio a projetos audiovisuais no período de 2008 a 2013, com recursos do Fundo Europeu de Desenvolvimento (EDF). Portanto, o investimento feito na parceria com o Mercosul é menor do que o custo médio para produção de um filme e o menor entre as parcerias já realizadas pela UE com outras regiões no setor audiovisual. Trata-se de um projeto de cooperação com custo reduzido que pode representar resultados geopolíticos para a UE e o Mercosul. Na análise da produtora uruguaia Pepi Gonçalves, "estender-se a outro continente por um preço tão baixo é uma vantagem gigantesca" (GONÇALVES, 2012, informação verbal)⁶⁹. O Euromed Audiovisual e o ACP Films também diferem do PMA no que concerne ao apoio direto aos produtores. Os dois modelos realizam chamadas de projetos para as quais podem se beneficiar quaisquer realizadores representados por uma pessoa jurídica regularizada dos países beneficiados. Esse modelo foi vetado na cooperação UE-Mercosul tendo em vista limitações burocráticas do repasse de recursos entre as duas instituições regionais.

Atividades e Custos	Acordo de Financiamento 2009		Aditivo Acordo de Financiamento 2012	
	Custo (€)	%	Custo (€)	%
1. Estudos para harmonização da legislação	85.000	4,6	87.500	4,7
2. Observatório Mercosul Audiovisual	160.000	8,6	0	0
3. Instalação de rede de 30 salas digitais	660.000	35,5	673.000	36,2
4. Conservação do patrimônio audiovisual	270.000	14,5	390.500	20,9
5. Capacidade profissional e técnica	285.000	15,3	299.000	16,1
SUBTOTAL	1.460.000	78,5	1.450.000	77,9
Comunicação e Visibilidade	50.000	2,7	70.000	3,8
Gastos de funcionamento	200.000	10,8	210.000	11,3
Supervisão, avaliação e auditoria	100.000	4,0	100.000	5,4
Imprevistos	50.000	4,0	30.000	1,6
SUBTOTAL	400.000	21,5	410.000	22,1
TOTAL	1.860.000	100,0	1.860.000	100,0

Quadro 15: Distribuição recursos PMA - 2009 e 2012

FONTE: elaboração própria com base nos dados de RECAM, Addendum n^o 1 DCI-ALA/2008/020-297

⁶⁹ Pepi Gonçalves em entrevista concedida à pesquisadora. Montevideu, 13 de junho de 2012.

De todos os modos, ponderamos que os eixos escolhidos pelo Mercosul são mais apropriados para apoiar a institucionalização da Recam, embora ressaltamos que a dotação orçamentária limita o impacto que a política cinematográfica poderia exercer na integração do espaço regional. Todavia, parece evidente que a amplitude dos objetivos e os resultados esperados não condizem com os recursos alocados. Tendo em vista o montante disponibilizado, consideramos que a concentração dos recursos em apenas um dos eixos poderia ter sido uma estratégia visando provocar impacto efetivo na cadeia cinematográfica regional. Além da cooperação financeira, o acordo de financiamento do PMA prevê também que a UE fornecerá apoio técnico para a implantação da política cinematográfica do Mercosul. A cooperação técnica com a UE acontece durante a implementação do programa. Como explica o representante da Delegação da UE para o Mercosul, Manuel Fernández Quilles, "a experiência da política audiovisual da UE deve ser uma referência para a implementação de políticas no Mercosul, mas não de forma obrigatória" (QUILLES, 2012, informação verbal)⁷⁰. A contratação de um grupo de especialistas estava prevista no PMA com a finalidade de avaliar cada atividade a ser realizada levando em consideração o modelo da UE. Para cada atividade em curso, os especialistas analisam o modelo de política da UE para determinar se a experiência europeia pode ou não ser aplicada ao caso Mercosul.

Tendo em vista que a política da UE foi, desde a criação da Recam, uma referência para o Mercosul, indagamos por quais motivos o modelo de atividade preparatória não foi aplicado na América do Sul. É uma praxe do bloco europeu realizar ações com escopo, recursos e tempo de execução limitados para testar as iniciativas antes de realizar um programa amplo. Esse modelo foi aplicado, por exemplo, na execução do Media International enquanto atividade preparatória para o programa Media Mundus. Ademais, também foi aplicado na âmbito da cooperação audiovisual inter-regional com o Euromed e o grupo ACP. Consideramos que uma atividade preparatória com um escopo limitado seria mais condizente com a dotação orçamentária do PMA e as limitações estruturais da Recam. Por conseguinte, poderia causar maiores impactos no cinema regional e contribuir de forma efetiva para a integração do espaço cinematográfico regional. Ao invés disso, o programa reflete opções por um gama ampla de ações, mesmo com orçamento tão limitado, promovendo uma política incremental (SOUZA, 2006; LOISEN, 2012).

⁷⁰ Manuel Fernández Quilles em entrevista concedida à pesquisadora. Montevideú, 12 de junho de 2012.

Programa	Região / Países beneficiados	População aproximada	Período	Investimento da UE	Objetivos	Abrangência
Euromed Audiovisual	Região do Mediterrâneo: Argélia, Egito, Israel, Jordânia, Líbano, Marrocos, Territórios Palestinos, Síria, Tunísia, Turquia (fases 1 e 2) e Líbia (fase 3)	200 milhões	2000 a 2005 (Euromed Audiovisual I)	€ 18 milhões	Desenvolver o setor audiovisual e contribuir para a promoção da compreensão cultural mútua entre a Europa e a Região do Mediterrâneo	Seleção de projetos: animação; conservação de arquivos; produção de longas-metragens de ficção e documentários; festival de cinema; apoio a exibição e distribuição
			2006 a 2009 (Euromed Audiovisual II)	€ 15 milhões		Seleção de projetos: conservação de arquivos e fomento à produção e distribuição.
			2011 a 2013 (Euromed Audiovisual III)	€ 11 milhões		Seleção de projetos: capacitação profissional; fomento à produção e distribuição
ACP Film	Grupo de Países da África, do Caribe e do Pacífico: 79 países	650 milhões	2008 a 2013	€ 6,5 milhões	contribuir para o desenvolvimento e a estruturação da indústria cinematográfica e audiovisual e, consequentemente, fomentar a diversidade cultural	Seleção de projetos nas áreas de produção, distribuição e capacitação.
Programa Mercosul Audiovisual	Mercosul: Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai	245 milhões	2009-2013	€ 1,5 milhões (1,86 total)	promover o sentido de pertencimento cidadão no Mercosul, por meio de um maior acesso aos conteúdos culturais audiovisuais próprios do Mercosul.	Estudo para harmonização da legislação; Fortalecimento do Observatório Mercosul Audiovisual; Circulação interna de conteúdos próprios; Conservação do patrimônio regional; e Capacitação técnica, artística e profissional.

Quadro 16: Comparativo das iniciativas de cooperação audiovisual inter-regional da UE

FONTE: elaboração própria com dados de BANCO MUNDIAL, 2012; COMISSÃO EUROPEIA/ACP-FILMS, 2008; EUROMED AUDIOVISUAL, 2013; Recam, DCI-ALA/2008/20-297

3.4 A Recam prestes a comemorar 10 anos de existência

Como vimos, a criação da Recam representa uma conquista dos atores interessados e dos representantes dos órgãos nacionais de cinema que criaram redes de articulação para ampliar o intercâmbio cinematográfico na região. A instituição Mercosul manteve-se em silêncio em relação ao setor audiovisual e apenas acatou as proposições dos atores do setor por conta da argumentação em relação aos benefícios que tais políticas poderiam trazer para a integração regional. Portanto, ressaltamos que foi preciso convencer o Mercosul a respeito do papel do cinema na região. Ainda assim, a Recam foi criada como um órgão sem autonomia institucional, jurídica, normativa e financeira. Trata-se de uma reunião que depende de decisões tomadas em consenso pelos membros representantes das instituições cinematográficas dos países membros. Ademais, é um órgão consultivo que deve propor, sugerir e indicar ações ao GMC.

A Recam possui recursos limitados apenas para o custeio das atividades administrativas, com contribuições voluntárias dos Estados-Partes e da OEI. O orçamento do órgão para 2013, por exemplo, foi de US\$ 136,8 mil. O Brasil e a Argentina contribuíram com US\$ 48 mil cada. A Venezuela destinou o montante de US\$ 36 mil e o Uruguai investiu US\$ 4,8 mil. A estrutura organizacional da Recam é formada por uma Secretaria Técnica com uma equipe de três pessoas. Como vimos, nos dez anos de existência da Recam a Secretaria Técnica teve função política até 2008 e a partir de então foi limitada a um perfil técnico de acompanhamento de processos administrativos. Um novo modelo de gestão para a Recam foi definido em 2011 (RECAM ATA 02/11). Os membros decidiram criar uma nova Secretaria Executiva para realizar a articulação política entre as autoridades dos Estados-Partes e coordenar a execução das decisões tomadas pela Recam (Figura 10). Seguindo o modelo da Seci, a gestão do órgão fica a cargo de um secretário executivo, que é designado pelas autoridades da Recam para cumprir mandato de dois anos. Em junho de 2012, as autoridades nacionais elegeram a Martín Papich, uruguaio e ex-diretor do Icau, como primeiro secretário executivo da Recam (RECAM, ATA 01/2012). A Secretaria Técnica permaneceu com papel administrativo, sob responsabilidade de Nancy Caggiano.

As autoridades cinematográficas nacionais que formam a Recam se reúnem duas vezes ao ano. Embora a sede da Secretaria Técnica seja em Montevideú, cada reunião acontece no país que possui a presidência do Mercosul naquele período. De 2004 até o final de 2012, a

Recam realizou 22 reuniões ordinárias, quatro extraordinárias e publicou nove programas de trabalho. Assim como acontece no Mercosul Cultural, os documentos apresentam propostas com pouco comprometimento para a implantação e prazos que não estão sendo plenamente cumpridos. A Recam deu passos importantes na institucionalização de algumas iniciativas, como o Certificado de Obras Cinematográficas do Mercosul e o Fórum de Competitividade das Cadeias Produtivas da Indústria Cinematográfica do Mercosul. Todavia, embora o órgão regional tenha devotado tempo e dedicação a estas e outras iniciativas no início, a partir de 2009 essas atividades foram sendo deixadas de lado e praticamente desapareceram das atas de reuniões do órgão. Nas páginas seguintes, fazemos uma análise histórico-descritiva das principais linhas de atuação da Recam.

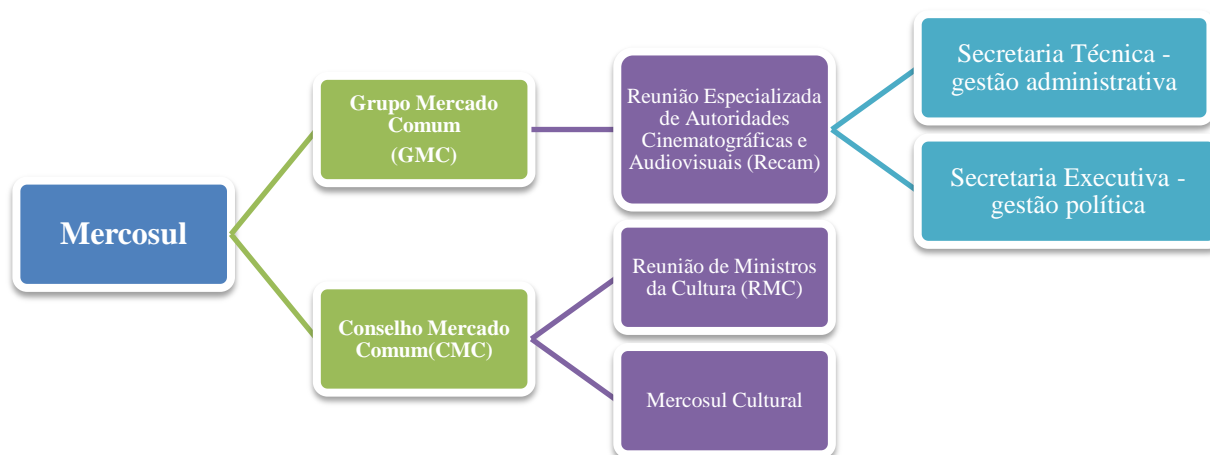


Figura 10: Estrutura organizacional da Recam - 2012

FONTE: elaboração própria com base nos dados RECAM, ATA 01/2012.

3.4.1. Circulação de filmes

Promover a circulação de conteúdos regionais é um dos objetivos da Recam desde a primeira reunião, realizada em 2004 (RECAM ATA 01/2004), e presença constante nas atas de reuniões e nos programas de trabalho do órgão desde então. Por um lado, essa linha de ação tem em vista o fato de que os filmes nacionais não circulam na região. Portanto, trata-se de ampliar a exibição regional de filmes nacionais em todos os mercados dos países membros

do Mercosul. Todavia, conforme veremos no quarto capítulo, a distribuição e exibição na região é um negócio controlado pelas majors. A solução encontrada pela Recam através do Programa Mercosul Audiovisual pretende atacar o problema da circulação a partir de uma outra perspectiva, sem tentar mudar o esquema de exibição das salas comerciais. Seguindo o exemplo da Rede Europa Cinemas, a rede de 30 salas digitais deve ampliar a circulação de obras na região. A tecnologia pode ser uma aliada, tendo em vista que vai possibilitar que a Recam programe a exibição de filmes na rede a partir de uma programadora central localizada no Uruguai.

Por outro lado, a linha de ação também tentava liberalizar a circulação física de obras entre um país e outro para evitar o pagamento de taxas de importação e facilitar os processos alfandegários. As dificuldades de liberação de material cinematográfico nas alfândegas entre os países do Mercosul geraram histórias contadas por quase todos os atores do mercado entrevistados por esta pesquisa. Por diversas vezes, os realizadores não receberam aprovação para cruzar as fronteiras com rolos fílmicos. Em geral, tais rolos estavam sendo destinados a serviços de revelação ou para exibição em festivais. Os profissionais do Uruguai e do Paraguai são os que mais sofrem com esta situação, tendo em vista a falta de laboratórios de revelação de filmes nesses países. Em alguns casos, os entrevistados afirmaram que as dificuldades de circulação de obras no Mercosul aceleraram a passagem da produção cinematográfica para o sistema digital. Como visto no primeiro capítulo, a circulação de obras culturais nas fronteiras do Mercosul deveria ter sido solucionada com a criação do Selo Mercosul Cultural. Todavia, quase 20 anos depois de criado, o selo não está em pleno funcionamento e não garante a circulação de bens artísticos entre os países do bloco. Adicionalmente, os casos de circulação não-comercial cobertos pelo selo (obras artísticas para exposição, sem fins de lucro) não contemplam as necessidades reais de circulação de materiais físicos, como por exemplo, rolos fílmicos ou equipamentos envolvidos nas coproduções.

A Recam tomou para si a responsabilidade de resolver o problema da liberação da circulação física de materiais cinematográficos. Esperava-se que a solução do problema poderia contribuir para ampliar a exibição de conteúdos regionais e facilitar a realização de coproduções entre os países do Mercosul. Na ata da terceira reunião, realizada em setembro de 2004, foi definido um grupo de trabalho que deveria analisar as legislações nacionais e coletar os critérios de cada país para titular uma obra como nacional. Os critérios seriam harmonizados de modo que fosse possível criar uma certificação de obra do Mercosul

(RECAM/ATA 02/2004). Todavia, logo depois, os membros da Recam tomaram ciência que o Regime de Origem do Mercosul prevê que a titulação de um produto como nacional depende do percentual de produção daquele bem no país de origem. Portanto, um critério que não se aplica à indústria cinematográfica (RECAM/ATA 01/2005). As atas das reuniões de 2006, e o programa de trabalho daquele ano, citam a realização de reuniões entre os representantes nacionais da Recam e as autoridades alfandegárias de cada país para mapear os procedimentos a serem adotados para a liberação da circulação de cópias de filmes (RECAM, ATAS 01, 02, 03/2006). Entre 2005 e 2006, a Recam também realizou reuniões com o GMC e a Comissão de Comércio do Mercosul (CCM) para solicitar a livre circulação de cópias de filmes.

Em junho de 2006, o GMC aprovou a criação do Certificado de Obras Cinematográficas Mercosul (GMC/RES. 27/06). A norma prevê que toda obra que recebe certificação como nacional em um Estado-Parte do Mercosul deve também ser considerada uma obra do Mercosul. Como tal, tem o direito de receber "tratamento equivalente as obras nacionais nos Estados-Partes para os efeitos de aplicação das políticas públicas" do Mercosul (GMC/RES. 27/06). Os países do Mercosul se comprometeram a harmonizar os critérios da concessão de acordo com as legislações nacionais. Certamente, tal certificação foi uma conquista da Recam, resultado de quase dois anos de trabalho. Todavia, em 2012, os entrevistados faziam referências a casos recentes de que os funcionários das alfândegas não reconheceram o certificado e não permitiram a entrada ou saída dos materiais cinematográficos. Nas entrevistas que realizamos com gestores, não identificamos proposta para aprimoramento da aceitação do Certificado. Ademais, como veremos posteriormente, os editais de coprodução entre países da região não aplicam o certificado e preferem fazer referência ao Acordo de Coprodução Latino-Americano. A questão da circulação de materiais cinematográficos pelas fronteiras dos países do Mercosul permanece em aberto.

3.4.2 Cota de Tela Regional

A criação de um sistema de cota de tela regional também foi assunto discutido pelos membros da Recam desde a primeira reunião ordinária, realizada em 2004. A proposta previa a reserva legal de um percentual de tempo nas salas de cinema da região para exibição de filmes nacionais dos países do Mercosul. A ideia tinha por antecedente o projeto bilateral que

previa a criação de cota de tela entre a Argentina e o Brasil, discutido entre os anos 2002 e 2003. Entre outros motivos, a proposta não foi efetivada por conta das limitações impostas pela Organização Mundial do Comércio e o "princípio da nação mais favorecida". Inspirados pelo modelo de liberalização regional promovida pela Diretiva Televisão Sem Fronteiras, na Europa, os dois países decidiram elevar a proposta ao âmbito regional e incluir o Paraguai e o Uruguai. Na esfera do Mercosul, o projeto ganhava legitimidade e poderia ser implementado sem objeções da OMC.

Em 2005, na sexta reunião ordinária (RECAM/ATA 02/2005), a representação brasileira apresentou uma proposta baseada nas cotas de telas nacionais do Brasil, da Venezuela e do modelo que estava sendo implantado na Argentina. Como prevê o sistema de tomada de decisão do Mercosul, a proposta foi colocada para consulta nos setores privados e públicos dos quatro países. Se aprovada, a proposta seria submetida ao GMC como um Projeto de Resolução. Nas atas das reuniões seguintes, os membros da Recam mencionaram a realização de reuniões de consulta com atores interessados dos Estados-Partes e estudos que estavam sendo realizados visando a proposição de um sistema regional que não fosse de encontro às legislações nacionais na matéria. Em algumas das atas, o Brasil defendeu a criação da cota regional como "a coluna vertebral de uma política cinematográfica do Mercosul" (RECAM RE ATA 01/05).

Todavia, o que se nota é que, aos poucos, o projeto da cota de tela regional foi sendo excluído das negociações da Recam. A partir de 2008, o tema não foi mais citado nos documentos da política cinematográfica regional. A cota de tela é uma política que interfere diretamente nos negócios de distribuidores e exibidores. Nessas áreas da indústria cinematográfica, controlada pelo sistema das majors e pela lógica do lucro, a intervenção pública nem sempre é recebida de forma positiva e branda. Encontramos dois fatores que parecem ter contribuído para o abandono do projeto. Primeiro, as pressões contrárias à implantação da cota de tela na Argentina. O processo da cota argentina estava sendo severamente criticado como uma ameaça à liberdade empresarial e uma forma de censurar a liberdade de escolha do público (MOGUILLANSKY, 2011). Os mesmos argumentos apresentados na Europa no período da implantação da Diretiva Televisão Sem Fronteiras (DONDEERS, 2011) apareciam como limitadores da proposta de criação da cota de tela no Mercosul. Como aponta Marina Moguillansky (2011), "a perspectiva de agregar à agenda regional a questão da cota de tela inquietava as autoridades por que poderia aumentar ainda mais os conflitos no setor" (MOGUILLANSKY, 2011, p. 157, tradução nossa).

O segundo motivo diz respeito às assimetrias produtivas entre os quatro países do Mercosul. A indústria cinematográfica regional é extremamente desigual, como ressalta o quarto capítulo desta tese. Entre 2004 e 2012, a Argentina e o Brasil lideraram o setor e produziram uma média de 97 e 73 filmes por ano, respectivamente. O Uruguai registrou média de 6 filmes produzidos e o Paraguai não chegou à marca de dois filmes a cada ano (Quadro 19). Entre a Argentina e o Uruguai existe uma certa circulação, motivada pela proximidade cultural e geográfica, bem como pelas coproduções realizadas entre os dois países. Todavia, os filmes brasileiros quase não circulam nos outros países. Para o Uruguai e o Paraguai, a cota de tela regional parecia desigual na medida em que esses países produzem menos do que a demanda necessária para ocupar espaços nas salas dos vizinhos. Por outro lado, a cota de tela abriria portas para a entrada de filmes brasileiros e argentinos em seus próprios mercados, o que, para alguns atores interessados entrevistados por esta pesquisa, parecia uma ameaça.

3.4.3 Fórum de Competitividade da Indústria Cinematográfica do Mercosul

Uma das iniciativas de promoção da integração produtiva regional é o Fórum de Competitividade das Indústrias do Mercosul (MERCOSUL/CMC/DEC.N23/02). O objetivo da iniciativa é reunir esforços públicos e privados para promover a complementaridade da produção e comercialização das empresas regionais em diferentes setores industriais. Em 2005, a Recam propôs ao GMC e à Reunião de Ministros da Cultura (RMC) a criação do Fórum de Competitividade das Cadeias Produtivas da Indústria Cinematográfica do Mercosul (RECAM/ ATA 05/05). O objetivo era promover uma concertação de esforços da Recam, dos governos nacionais e dos atores interessados do mercado para ampliar a capacidade industrial do cinema regional. Nesse âmbito, deveriam ser incluídas iniciativas que fortaleceriam as etapas de produção, distribuição e exibição da cadeia produtiva regional. A exemplo, podemos citar as discussões a respeito da criação de uma cota de tela regional, a promoção internacional do cinema do Mercosul, a introdução de novas tecnologias, a comercialização de filmes na região, entre outros assuntos (RECAM, ATA 01/06).

A proposta foi considerada pelo GMC sob a condição de que o Projeto de Resolução fosse modificado para abranger objetivos claros e argumentos sobre a capacidade de sustentabilidade financeira e operacional do Fórum. A Recam defendeu que a sustentabilidade

do Fórum estava garantida tendo em vista os diversos encontros e festivais regionais que acontecem na região e que poderiam se tornar espaços para encontros do Fórum (RECAM, ATA 01/06). Todavia, essa argumentação parece não ter convencido o GMC. Na oitava reunião ordinária da Recam, a ata faz referência à solicitação de mais explicações, inclusive em relação à diferença entre os objetivos da Recam e do Fórum (RECAM, ATA 02/06). As atas das reuniões seguintes citam o processo de elaboração de um documento sobre a fundamentação e os objetivos da proposta, bem como a realização de estudos comparativos visando a proposição de um modelo de gestão para o Fórum do setor cinematográfico. Em junho de 2007, o novo projeto apresentado pela Recam foi aprovado pelo GMC através da Resolução 14/07. Estava criado o Fórum de Competitividade das Cadeias Produtivas da Indústria Cinematográfica do Mercosul.

Nos anos seguintes, a Recam passou a coordenar com as autoridades nacionais uma série de atividades preparatórias para a instalação do Fórum. Em 2008, foram realizados dois Encontro de Produtores do Mercosul nos meses de abril e setembro, respectivamente em Buenos Aires e no Rio de Janeiro. Esses encontros tinham como objetivo promover o diálogo entre a Recam e os atores do mercado sobre as estratégias a serem adotadas para tratamento dos problemas do cinema na região (RECAM, ATA 01/08). Para além dos insumos das discussões com a classe produtiva, esses eventos foram considerados espaços de publicidade no âmbito mercadológico das políticas regionais a cargo da Recam (RECAM, ATA 02/08). Todavia, os realizadores entrevistados por esta tese que haviam participado dos encontros revelaram certa frustração, tendo em vista que a Recam não oferecia nenhum fundo de apoio financeiro. Portanto, a participação desses profissionais nos encontros estava motivada, principalmente, pela possibilidade de fundos de financiamento para a realização cinematográfica.

Em 2009, os membros da Recam sugeriram fortalecer o modelo do Encontro de Produtores do Mercosul com a inclusão de produtores do setor televisivo. Todavia, a representação da Argentina ressaltou que a inclusão da televisão pública e privada no âmbito de atuação da Recam representaria a introdução de dificuldades com os quais ainda não poderiam lidar (RECAM, ATA 01/09). Essa foi a primeira vez que a discussão sobre a televisão entrou na pauta de uma das propostas da Recam, porém foi abandonada pela complexidade de questões que envolvem o setor televisivo nos países da América do Sul. Ao invés de alargar o escopo de atuação, a proposta discutida na reunião seguinte, realizada em novembro de 2009, previa a limitação da atuação do Fórum de Competitividade. A

representação do Uruguai sugeriu a mudança do nome para Fórum Audiovisual Mercosul, e a concentração de esforços no âmbito da circulação de conteúdos (RECAM, ATA 02/09).

Na primeira ata de 2010, o Fórum aparece de forma apenas discursiva. Os membros ressaltam a importância do diálogo com o setor privado e a necessidade de atuação frente às dificuldades para o fortalecimento da indústria cinematográfica regional. Porém, nada é proposto de forma efetiva (RECAM, ATA 01 e 02/10). Nas reuniões seguintes, o tema nem mesmo aparece na agenda das reuniões ordinárias e extraordinárias (RECAM, ATA 02/10, 01/11, 02/11, 01/12, 02/2012). A Recam promoveu novos encontros com produtores em festivais para apresentação do PMA, como o Festival Ventana Sur, na Argentina; o Florianópolis Mercosul Audiovisual (FAM), no Brasil; e o Festival de San Sebastián, na Espanha. Nesse último, um renomado festival internacional, a Recam preparou e distribuiu o catálogo "O Mercosul no Festival San Sebastián 2012". A publicação apresenta informações institucionais da Recam e do PMA e introduz os 24 filmes e projetos cinematográficos da região que participaram do festival. Os projetos não foram realizados com recursos do Mercosul. Todavia, o objetivo foi agrupar os projetos, de modo a "gerar nas empresas da região um sentimento de pertencimento" (RECAM, 2012).

Resumindo, o que podemos afirmar a respeito dessas três linhas de ação da Recam é que, dez anos depois da criação do órgão, pouco se avançou em termos de soluções práticas. A circulação cinematográfica deve ser ampliada através da rede de salas digitais. Todavia, os realizadores continuam enfrentando dificuldades burocráticas para o deslocamento de materiais cinematográficos nas fronteiras do Mercosul. Já a questão da cota de tela regional parece ter sido deixada de lado tendo em vista os obstáculos apresentados anteriormente. Por fim, o Fórum de Competitividade é uma linha de atuação que carece definição quanto a propósitos e modelo de funcionamento.

3.5 Integração regional via políticas nacionais?

Já sabemos que a Recam é uma instância intergovernamental formada pelos representantes dos órgãos nacionais de políticas audiovisuais e cinematográficas. O modelo

de integração intergovernamental e a defesa dos interesses nacionais são apontados como fatores que dificultam a efetivação de propostas apresentadas no âmbito regional. Nesta seção, apresentamos uma análise sobre os reflexos indiretos do discurso da integração cinematográfica regional nas políticas nacionais. Pesquisamos os documentos de política de cada país do Mercosul para o setor com o intuito de identificar como o discurso da conformação do espaço cinematográfico regional está presente nas iniciativas nacionais e, por outro lado, como políticas nacionais corroboram com o processo em curso no âmbito regional.

Os resultados aqui apresentados são baseados na investigação de 40 documentos de política audiovisual e cinematográfica (leis, decretos, editais e programas) lançados por Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai de 1991 a 2012 (APÊNDICE Q). Aplicamos a metodologia de análise de conteúdos para identificar a frequência, o conceito e o contexto da aplicação de termos que estão relacionados com a integração cinematográfica regional. Buscamos identificar o país que mencionou determinado texto em um documento, quais os outros países do Mercosul envolvidos; em que medida e com que efeito (KARPPINEN; MOE, 2012)⁷¹. Os documentos foram organizados em três categorias: Marcos regulatórios nacionais; Acordos bilaterais de cooperação entre países do Mercosul; e Políticas nacionais em benefício de outros países do Mercosul. Concluímos que o discurso da integração regional foi incluído nos documentos das políticas nacionais, mas não de forma pragmática, como detalhamos à seguir.

3.5.1 Marcos regulatórios nacionais

Do total de 21 documentos que foram classificados nesse grupo, 11 documentos fazem referência ao Mercosul (9) e ao processo de integração audiovisual regional (3) (APÊNDICE Q). Na Argentina, a famosa Lei n^o 26.522, a Lei dos Meios (*Ley dos Medios*)⁷², promulgada

⁷¹ Os termos pesquisados foram: Mercosur (Mercosul); Brasil (brasileiro, brasileira); Argentina (argentino, argentina); Uruguai (Uruguay, uruguaio, uruguiaia); Paraguai (Paraguay, paraguaio, paraguiaia); Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais (Recam); América Latina (Latinomerica, latinos, latinas); América do Sul (Sulamerica, Sul, Cone Sul, sulamericano, sulamericana); Ibero América (Iberoamerica, iberoamericanos, iberoamericanas); Integração; Região (externo ao país); CAACI (CACI); vizinhos; países; internacional.

⁷² Vale lembrar que a Lei dos Meios ganhou espaço na mídia internacional por, entre outras coisas, prever um limite para a propriedade dos meios de comunicação por um mesmo grupo empresarial. A promulgação da Lei causou uma guerra entre o governo e o Grupo Clarín, ainda não finalizada.

em 2009, no Art. 3, declara que um dos objetivos dos serviços de comunicação audiovisual é a "promoção do federalismo e da integração regional latino-americana" (tradução nossa). A Lei também prevê que os serviços de televisão paga devem incluir programas originários dos países do Mercosul e que a incorporação de novas tecnologias deve estar em harmonia com os Estados-Partes do bloco. A integração da América Latina também aparece nos objetivos da rede pública *Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado* (RTA). O Art. 121 prescreve que, entre outros objetivos, a RTA deve:

Promover a produção de conteúdos audiovisuais próprios e contribuir para a difusão da produção audiovisual regional, nacional e latino-americana; Promover a formação cultural dos habitantes da República Argentina no marco da integração regional latino-americana (Lei nº 26.522, Art. 121 tradução nossa).

No Brasil, as regulamentações da Anatel e da Ancine citam a articulação regional como parte das atribuições dos órgãos. Segundo o Art. 19, inciso XXXI, da Lei nº 9.472, de 1997, posteriormente alterada pela Lei nº 12.485, é função da Anatel "promover interação com administrações de telecomunicações dos países do Mercado Comum do Sul - Mercosul, com vistas à consecução de objetivos de interesse comum." Do mesmo modo, o Art. 7 inciso XV da Medida Provisória (MP) nº 2.228-1, que criou a Ancine, prevê que a instituição deve "articular-se com órgãos e entidades voltados ao fomento da produção, da programação e da distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas dos Estados-Membros do Mercosul e demais membros da comunidade internacional". Posteriormente, a MP nº 2.228-1 foi alterada pela Lei nº 12.599, que incluiu um novo inciso sobre o Mercosul. O Art. 7, inciso XXII, declara que a Ancine deve "promover interação com administrações do cinema e do audiovisual dos Estados-Membros do Mercosul e demais membros da comunidade internacional, com vistas à consecução de objetivos de interesse comum".

Os documentos brasileiros também fazem referência a tratamentos especiais para importação e exportação, bem como privilégios como impostos diferenciados para os países do Mercosul. Para o pagamento da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), por exemplo, nos casos em que existe uma redução da taxa ou a total isenção para obras brasileiras, o privilégio é estendido a obras que obtenham o certificado de origem do Mercosul. Esse privilégio foi assegurado pela Instrução Normativa (IN) nº 26, posteriormente revogada pela IN nº 105. Também é importante destacar a IN nº

57, que dispõe sobre os critérios e procedimentos para que uma obra brasileira receba o Certificado Mercosul para Obras Cinematográficas. Por fim, no que concerne à entrada e saída temporária de profissionais e bens audiovisuais, a IN n° 106 da Ancine faz referência à IN n° 29 da Secretaria da Receita Federal do Brasil, de 1998, que regula de forma diferenciada o tratamento aduaneiro de bens culturais procedentes ou destinados a Estados-Partes do Mercosul tendo como base o Selo Mercosul Cultural.

O Paraguai ainda não possui uma lei audiovisual. Todavia, o pré-projeto de Lei faz referência à estímulos tributários para obras do Mercosul. Os distribuidores e exibidores deverão pagar apenas 50 por cento do tributo devido pela venda de ingressos para exibição de produções nacionais e do Mercosul. A política cinematográfica regional e o processo de integração em curso também aparecem como um fator motivador para a participação do Paraguai:

Por sua condição econômica e cultural dupla, a produção de filmes paraguaios naturalmente excederá o espaço local. Os avanços específicos do setor nas políticas de integração do Mercosul, já que o audiovisual é considerado como um ferramenta estratégica para a integração da região e para a promoção da nossa região em outras regiões do mundo, oferecem uma oportunidade histórica para o audiovisual paraguaio. A participação do Paraguai enriquece e fortalece o plano de crescimento do audiovisual do Mercosul, não tanto em termos de mercado, mas sim da diversidade cultural. A redução das assimetrias é uma das preocupações imediatas e há uma grande expectativa por parte das autoridades de cinema do Mercosul, mais Chile e Bolívia, para que o Paraguai demonstre interesse e o desejo de participar (PARAGUAI, 2005, p. 29).

Por fim, encontramos referências ao bloco regional em duas legislações do Uruguai. A Lei n° 17.930 prevê que o Sistema de Incentivos às Atividades Artísticas e Culturais deverá promover projetos de cooperação internacional, principalmente com países da região visando a integração regional, sem, contudo citar explicitamente o Mercosul. O mesmo ocorre na Lei n° 18.284, que criou o Icau. Segundo a lei, faz parte das atribuições do órgão nacional de cinema a promoção da distribuição e exibição de conteúdos audiovisuais dos países e blocos regionais dos quais o Uruguai seja membro.

Portanto, concluímos que as discussões sobre a integração cinematográfica no âmbito regional foram incluídas nos marcos regulatórios dos quatro países. Em linhas gerais, os documentos abordam a articulação institucional regional e a promoção de medidas para ampliar a circulação de filmes do Mercosul. Todavia, apenas os documentos do Brasil e do

Paraguai fazem referência direta ao Mercosul. As legislações da Argentina e do Uruguai fazem referência ampla à integração regional ou à América Latina, sem especificar o bloco.

3.5.2 Acordos bilaterais de cooperação entre países do Mercosul

No Mercosul, existem acordos de coprodução firmados entre Argentina e Brasil, Argentina e Uruguai, e Brasil e Uruguai. Dos 12 documentos relativos aos acordos bilaterais analisados por esta pesquisa (APÊNDICE Q), três não fizeram qualquer referência ao processo de integração regional e seis abordaram a promoção das relações culturais e da integração entre os dois países participantes, sem quaisquer alusão à integração regional. Apenas três documentos fizeram referência específica ao Mercosul.

O primeiro diz respeito à cooperação entre o Brasil e a Argentina. No Protocolo de Cooperação Incaa-Ancine para o fomento à coprodução entre os dois países, assinado em 2010, o fomento ao espaço cinematográfico regional foi apontado como uma justificativa para a execução da parceria. No documento lemos que a Ancine e o Incaa estão "convencidos da importância de avançar no processo de integração regional, mediante a implementação de ações diretas e concretas que estimulem o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica dos países do Mercosul" (ANCINE, 2010, p. 1). Vale ressaltar que este protocolo faz parte do primeiro acordo de coprodução entre os países do Mercosul, assinado pelo Brasil e a Argentina em 1988, mas promulgado apenas em 1995 pela Argentina (Lei nº 24.507) e em 1999 pelo Brasil. O acordo prevê os critérios para que produtores brasileiros e argentinos possam ser beneficiados das respectivas políticas nacionais de apoio e da posterior distribuição e exibição da coprodução como um obra nacional, gozando dos benefícios previstos para qualquer outro filme nacional. O acordo já resultou em três editais de chamada de projetos realizados em 2011, 2012 e 2013. Todavia, é interessante notar que os editais não citam o Mercosul ou o Certificado Mercosul para Obras Cinematográficas como instrumento para o reconhecimento das obras nacionais. Ao invés disso, as chamadas fazem alusão ao Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica.

Os outros dois documentos de parceria bilateral que citam o Mercosul dizem respeito ao acordo de coprodução entre o Brasil e o Uruguai. A Resolução foi assinada pela Ancine e pelo Icau em 2009 e, mais uma vez, a integração regional aparece como uma justificativa para a execução da parceria. No texto da resolução, lemos que a Ancine e o Icau estão

“Convencidos de que as coproduções brasileiro-uruguaias contribuirão para o desenvolvimento do setor cinematográfico dos dois países e do Mercosul” (ANCINE, 2009, p. 1). Esse acordo também cita o Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica assinado no âmbito da Caci como documento mediador e referencial da proposta. Já o Protocolo assinado pelos dois países em 2010 cita o Mercosul com o mesmo texto que foi usado no documento da parceria Brasil-Argentina, justificando que a cooperação entre os dois países pode estimular o desenvolvimento da indústria cinematográfica do Mercosul.

Portanto, o Mercosul e a promoção da integração cinematográfica regional aparecem como motivações para a realização dos acordos. Todavia, os acordos e os respectivos editais não fazem referência ao Certificado de Origem de Obras do Mercosul, criado em 2006. Ao invés disso, usam como referência o Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica.

3.5.3 Políticas nacionais em benefício de outros países do Mercosul

Finalmente, no terceiro grupo incluímos as políticas nacionais que aludem ao Mercosul. Nesse quesito, não encontramos exemplos entre as iniciativas brasileiras ou paraguaias. Já a Argentina e o Uruguai lançaram editais para coproduções que admitiam que as produtoras nacionais se associassem com sócios de qualquer país do Mercosul. A Argentina lançou editais que abarcam a participação de realizadores de outros países do Mercosul. As edições 2011 e 2012 do concurso Raymundo Gleyzer para desenvolvimento de projetos de longa-metragem incluíram a possibilidade de que realizadores do Mercosul pudessem participar como convidados nos cursos de capacitação profissional. Além do curso ser gratuito para os selecionados, o Incaa também ficou responsável pela cobertura dos custos da hospedagem no local das oficinas. O governo argentino também lançou, em 2011, os editais de coprodução de séries televisivas de ficção e documentários. Os projetos inscritos poderiam contar com a participação de coprodutores de quaisquer países, porém os editais incentivavam textualmente a participação de realizadores do Mercosul. De todos os modos, a participação de sócios do Cone Sul não representava nenhuma vantagem competitiva no processo de seleção. Em relação aos conteúdos a serem produzidos, o edital declarava:

Que os conteúdos audiovisuais que se promovam a partir desses instrumentos de fomento colaborem para a reafirmação de uma identidade regional a partir da nossa diversidade e do processo de integração que vivem os países do nosso continente, em sintonia com o momento histórico de transformação onde a cultura deve ser o elemento central de coesão e a comunicação uma contribuição para o fortalecimento do exercício de cidadania (INCAA, 2011).

O Uruguai também lançou dois editais em 2012 e 2013 para apoiar a participação de realizadores uruguaios como sócios minoritários em produções audiovisuais originárias de quaisquer países. Os editais fazem referência à integração regional e citam o Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana e o Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica, assinados no âmbito da OEI.

3.6 A caminho da integração cinematográfica?

Neste capítulo, investigamos a política cinematográfica do Mercosul desde os primórdios da criação do bloco regional, passando pela negociação da cooperação UE-Mercosul e tratando também dos quase dez anos de funcionamento da Recam. Adicionalmente, investigamos como as políticas nacionais de Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai refletem o processo de integração do espaço cinematográfico regional do Mercosul. A pesquisa foi baseada na análise documental e em entrevistas semiestruturadas (Quadro 1). Os resultados nos permitiram alcançar o seguinte objetivo específico:

Objetivo específico:

Analisar objetivos e processos da cooperação entre a União Europeia e o Mercosul no setor cinematográfico, de modo a verificar como essa iniciativa reflete a política europeia para o cinema e quais são os benefícios da cooperação para ambas as regiões

A análise das políticas cinematográficas do Mercosul salientou o processo de negociações e organização de redes formais e informais que culminou na criação da Recam e na posterior cooperação inter-regional entre a União Europeia e o Mercosul. Concluímos que tal cooperação é uma inovação na governança midiática global e também um exemplo de

exportação da política cinematográfica da União Europeia. Ainda é muito cedo para avaliar os resultados do PMA em função dos objetivos pré-determinados devido a atrasos na implementação do programa. Todavia, consideramos que o Programa Mercosul Audiovisual é ambicioso no que concerne ao tempo, orçamento e objetivos definidos. Concluímos que é utópico encarar o PMA como um instrumento efetivo para causar impacto no processo de integração regional das indústrias cinematográficas dos quatro países. Todavia, o programa é importante como ferramenta para o reconhecimento e o fortalecimento institucional da Recam enquanto instituição promotora de políticas para a integração das cinematografias nacionais.

Tendo em vista alguns aspectos do PMA, concluímos que o programa seguiu o modelo da política audiovisual europeia. Em primeiro lugar, a definição de prioridades para a política cinematográfica do Mercosul foi um exercício conjunto realizado por peritos da UE e do Mercosul. Desde a criação da Recam, a cooperação inter-regional esteve sempre no horizonte de possibilidades do órgão. Como vimos, o processo de negociação da parceria levou quase quinze anos até que os atores envolvidos encontraram um meio para o repasse de recursos. As estratégias para viabilizar a parceria incluíram mudanças no objeto da política, que passou a servir à execução do programa e não ao contrário, como é de praxe no âmbito das políticas públicas.

A proposta inicial do PMA era baseada em iniciativas da política audiovisual da União Europeia e do Conselho da Europa. Por conta da limitação de recursos, a proposta inicial de criação do MEDIA Sul foi alterada para um projeto com cinco eixos e, finalmente, com apenas quatro. Vale notar, contudo, que a decisão de seguir a política europeia enquanto referência pode não ter sido baseada em conhecimento global sobre os prós e contras das iniciativas executadas na Europa. A adoção da UE como referencial pela política cinematográfica do Mercosul foi baseada apenas nos conceitos, princípios e objetivos, sem levar em conta os resultados dos mais de 20 anos de implementação. Consequentemente, os valores e princípios da política europeia tornaram-se princípios orientadores e objetivos para o que se desejava realizar no Mercosul. Isso significa que a União Europeia conseguiu exportar não apenas o modelo de política (que acabou sendo modificado pela falta de recursos), mas também os principais conceitos e vocabulários. O Mercosul também adotou a ideia da criação de um espaço cinematográfico regional, que já existia nas discussões da política no âmbito ibero-americano.

O processo de elaboração do PMA ressalta o caráter unidirecional da cooperação cinematográfica UE-Mercosul, na qual a União Europeia é o professor que está tomando a

liderança técnica e financeira e o Mercosul é o estudante na posição de aprendizagem (CANEDO, CRUSAFON, no prelo). No entanto, como já afirmado, tal cooperação inter-regional significa uma inovação na governança midiática. Este longo processo ensejou novas estratégias e instrumentos de política. Do lado europeu, a cooperação UE-Mercosul é única, já que os dois atores principais da política audiovisual da UE, o Parlamento Europeu e a Comissão Europeia estão envolvidos na iniciativa. A execução dos eixos de ação está sob a supervisão da Comissão Europeia, que liderou as negociações e foi responsável pela definição das prioridades do PMA. Já o financiamento está sob responsabilidade do Parlamento Europeu, na linha de cooperação com países de renda média da América Latina. A Comissão Europeia e o Mercosul tiveram que procurar uma abordagem diferente, a fim de alcançar o objetivo final.

O longo processo para estabelecer o PMA evidenciou que as duas instituições regionais podem não estar preparadas para a implementação da cooperação cinematográfica inter-regional. De 1995 até 2012, os altos e baixos da relação UE-Mercosul demonstraram que o processo desse tipo de cooperação ainda está em estágios iniciais. Tal iniciativa também evidencia como o funcionamento interno das instituições supranacionais e intergovernamentais dificulta o avanço na cooperação inter-regional. Ademais, nossa análise evidenciou a disparidade entre objetivos pretendidos e recursos investidos no programa. Defendemos que, tendo em vista o montante disponibilizado, a concentração de esforços em poucas linhas de trabalho poderia ter resultados mais eficientes. Todavia, nos parece claro que para atingir os objetivos pretendidos poderia ser mais eficaz realizar atividades específicas relacionando o cinema e a integração regional. No entanto, podemos aprender a partir da cooperação. O PMA é um passo, ainda que pequeno, na direção certa para a integração das cinematografias nacionais e a promoção da diversidade cultural. Enquanto uma política incremental, o programa e os quatro eixos a serem executados podem contribuir indiretamente para a compreensão mútua das culturas de ambos os lados e a promoção da cooperação e do intercâmbio cinematográfico intrarregional. Todavia, tal política é limitada no que concerne a provocar mudanças na dinâmica de poder e no modelo de negócio das majors na região. Voltaremos a tratar desse assunto após analisar os resultados do mapeamento das redes cinematográficas do Mercosul, apresentados no próximo capítulo.

4. *Dos más Dos*. Atores, redes e fluxos do cinema do Mercosul: todos pela criação do espaço cinematográfico regional?

*It is not Hollywood that brings us together:
it is Cinema, with a capital C.*

*Claude-Eric Poiroux*⁷³

O cinema é uma indústria criativa que se realiza a partir de redes de colaboração e influência. Na definição de Jason Potts e outros (2008) tal indústria está inserida nos "mercados de redes sociais", nos quais redes de interações de indivíduos atuam desde a produção até o consumo e influenciam decisivamente os resultados finais (POTTS et al., 2008, p. 169). Nesta investigação, efetuamos um mapeamento da rede de influências e das dinâmicas de poder do setor cinematográfico do Mercosul. A rede é aqui entendida como o resultado prático das interações entre os atores interessados. Levamos em consideração redes informais que funcionam na prática, no mercado, no dia a dia. Utilizamos a metodologia de Análise de Redes Sociais (ARS) para mensurar o atual estágio de integração da produção cinematográfica regional e os fluxos cinematográficos do Mercosul.

A análise se baseia nos filmes de longa metragem de ficção produzidos na região de 2004 a 2012. O capítulo é dividido em seis partes mais a síntese final. Na primeira, apresentamos de forma breve a metodologia de análise de redes sociais e a aplicação do método ao objeto em estudo. Em seguida, mapeamos a estrutura das redes de produção cinematográfica do Mercosul e identificamos os atores centrais. Essa análise se prolonga nas

⁷³ Claude-Eric Poiroux, diretor geral da rede Europa Cinemas (EUROPA CINEMAS, 2009a).

sessões seguintes através da análise dos recortes longitudinal do desenvolvimento da rede no período; e da rede por país do Mercosul. Na quinta parte do capítulo, mapeamos o cenário da distribuição regional. A pesquisa identifica os atores centrais, as origens e os destinos dos fluxos cinematográficos dentro e fora da região. Por fim, analisamos os resultados da exibição através dos fluxos intrarregionais do Mercosul e extrarregionais no sentido Mercosul-Europa. Esta investigação permitiu compreendermos o atual nível de integração do espaço cinematográfico do Mercosul.

4.1 A análise de redes sociais aplicada ao cinema do Mercosul

Essa sessão está dividida em três subtópicos que apresentam a delimitação da pesquisa das redes de produção e distribuição dos países do Mercosul.

4.1.1 Escopo da pesquisa e características das redes

Na abordagem da ARS, a rede é o mapa das relações entre um conjunto de atores. Esta pesquisa visa analisar a integração da rede de produção e de distribuição regional a partir dos filmes lançados no Mercosul de 2004 a 2012. Nossa premissa é que cada filme lançado no Mercosul é um projeto conjunto que agregou colaborações entre os diferentes intervenientes da rede regional de acordo com as necessidades profissionais do projeto e o capital social dos atores, ou seja, as relações de centralidade e poder. A Análise de Redes Sociais é aqui utilizada como ferramenta que permite a compreensão da estrutura das redes regionais, a identificação dos atores centrais e os papéis que eles ocupam na rede.

Uma das primeiras decisões tomadas em relação aos procedimentos metodológicos foi a definição do tipo de rede que seria mapeada. A ARS possibilita o mapeamento da rede egocentrada, a partir das relações de um ator principal; ou da rede sociocentrada, por meio da identificação de todos os atores e relações envolvidos na rede em um período de tempo. Nós escolhemos o método da rede completa sociocentrada para analisar a produção cinematográfica e a distribuição. Portanto, deveriam ser coletadas informações sobre o relacionamento de cada ator com cada outro ator na rede.

O estudo leva em consideração os filmes lançados no período de oito anos. O período escolhido para a investigação do mercado coincide com o período de análise da política audiovisual da Recam. A pesquisa bibliográfica realizada nas fontes de dados digitais Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações⁷⁴ (BDTD), Scielo⁷⁵ e Web of Knowledge⁷⁶, conforme explicitado na introdução desta tese, não encontrou outros trabalhos que tenham aplicado a abordagem da Análise de Redes Sociais para o estudo da indústria cinematográfica do Mercosul indicando, portanto, o pioneirismo deste trabalho. Tendo em vista a ausência de uma fonte de informações que agregue dados e indicadores atualizados sobre o cinema na região, foi preciso construir um banco de dados original para a realização desta pesquisa. Decidimos não incluir documentários, animações e filmes de curta e média metragem tendo em vista a ausência de informações que permitissem um levantamento apurado de todos os filmes lançados nestas categorias.

Portanto, consideramos como objeto de estudo desta tese os filmes longas-metragens de ficção lançados comercialmente nos quatro países fundadores do Mercosul de 2004 a 2012. O mapeamento dos filmes teve por base relatórios oficiais lançados pelos órgãos de cinema da Argentina (Incaa), do Brasil (Ancine), do Uruguai (Icau) e do Paraguai (*Dirección del Audiovisual*). O caso do Paraguai foi o mais difícil de mapear, tendo em vista a ausência de informações atualizadas. No total, mapeamos 961 filmes a serem analisados. O quadro 17 mostra a quantidade de filmes incluídos no banco de dados por ano e por país envolvido na produção. Vale notar que a tabela inclui 58 coproduções realizadas entre os quatro países do Mercosul, que estão detalhadas no Apêndice O. Por conta destas coproduções, o somatório da tabela é superior à quantidade de filmes mapeados.

PAÍS	Lançamentos filmes nacionais ⁽¹⁾ por ano								
	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Argentina	63	69	74	96	85	101	123	129	133
Brasil	49	45	72	75	79	84	75	99	83
Paraguai	2	2	1	1	1	1	4	1	2
Uruguai	2	5	3	4	10	9	8	6	16

Quadro 17: Filmes longas-metragens de ficção lançados no Mercosul - 2004 a 2012

FONTE: elaboração própria com dados de Observatório Audiovisual Europeu (2005-2012); Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano; Observatório Mercosul Audiovisual; OCA (Ancine); Incaa e Icau.

⁽¹⁾ Inclui coproduções que envolveram mais de um país do Mercosul.

⁷⁴ <http://bdttd.ibict.br/>

⁷⁵ <http://www.scielo.org>

⁷⁶ <http://www.webofknowledge.com>

Na análise de redes sociais, os atores podem ser indivíduos, instituições ou organizações e são representados por nós. Tais atores podem ser unimodais, ou seja, serem de um mesmo tipo, por exemplo produtoras de cinema, ou bimodais, quando os atores tem características diferentes, como em uma rede que agregasse produtoras e distribuidoras de cinema (BORGATTI; HALGIN, 2011). As duas redes analisadas nesta tese são unimodais. Na rede de produção, os atores ou nós são empresas produtoras de cinema. Nessa rede, os laços que ligam dois nós são filmes realizados em coprodução. As ligações são sempre indiretas ou simétricas, uma vez que cada coprodução é analisada como uma colaboração. Portanto, trata-se de uma rede com laços indiretos. Os laços são, neste caso, chamados de arestas. Uma simples aresta entre duas produtoras significa que elas coproduziram um filme juntas entre 2004 e 2012. A linha se torna mais espessa (ou seja, os laços são mais intensos) quando o número de filmes coproduzidos entre 2004 e 2012 aumenta. O relacionamento entre duas produtoras pode ser classificado como forte ou fraco, de acordo com a quantidade de coproduções mantidas no período estudado.

Na análise da distribuição, os nós são países de origem (produtores) ou de destino (exibidores) dos filmes. O laço que liga dois países representa uma distribuidora que comercializou um filme entre os dois países. Isso significa que cada filme lançado pelo Mercosul pode gerar mais de um laço ligando dois atores da rede. Por exemplo, o filme brasileiro *O Céu de Suely* foi comercializado nos Estados Unidos e no Canadá. Portanto, gerou dois laços saindo do Brasil em direção aos dois países exibidores. O laço se torna mais espesso na medida em que mais filmes foram comercializados entre dois países. Ao contrário da rede de produção, na análise da distribuição o laço é direcional. Os laços partem dos países produtores (emissores do fluxo) na direção dos exibidores (receptores do fluxo).

Por fim, vale ressaltar que no caso da distribuição apenas foi possível analisar a rede no período de 2004 a 2010. A diferença entre o período de estudo das redes de produção e distribuição leva em consideração os diferentes modos de funcionamentos de cada etapa da cadeia produtiva do cinema. No caso da produção, no momento em que um filme é lançado, os créditos das coprodutoras são disponibilizados e dificilmente serão alterados, tendo em vista que esse tipo de parceria é definida ainda na pré-produção. Todavia, percebemos que os créditos da distribuição estavam sendo adicionados ao longo da pesquisa. Muitos filmes lançados em 2011, por exemplo, não tinham contrato de distribuição externa no período de lançamento. Os contratos foram sendo fechados aos poucos, como conquistas processuais dos

realizadores. Portanto, percebemos que a atualização dos dados até 2012 para a distribuição produziria uma rede que poderia estar desatualizada em pouco tempo. Para garantir uma análise mais próxima da realidade, decidimos construir a rede de distribuição até 2010.

4.1.2 A construção do banco de dados

Tendo definido o escopo da pesquisa, partimos para o levantamento de informações sobre os nós e os laços da rede. Na ARS, a coleta de dados sobre as relações entre os atores pode ser feita através de fontes primárias ou secundárias. Nas pesquisas que coletam dados através de fontes primárias, o pesquisador realiza entrevistas com atores chaves que vão indicar outros atores na rede, em uma técnica conhecida como bola de neve. No caso das pesquisas com fontes secundárias, o pesquisador utiliza outros banco de dados e documentos para mapear os atores e os relacionamentos da rede. A rede do Mercosul envolve atores de quatro países, que participaram na realização de 961 filmes lançados no período de oito anos. Esta amplitude geográfica e temporal e a escolha por realizar o mapeamento da rede sociocentrada inviabilizaram a realização de entrevistas com todos os atores envolvidos. Nesse sentido, optamos pelo método de coleta indireta em fontes secundárias. Buscamos informações sobre as produtoras envolvidas em cada filme em relatórios oficiais, nas páginas dos filmes na internet e no *Internet Movie Database* (IMDB). Em alguns casos, as informações foram complementadas com dados de outras fontes na internet como Filme B (Brasil), Cine Nacional (Argentina), *Cine Paraguay* (Paraguai), *Audiovisual Uruguay* (Uruguai) *Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano*, entre outros.

As produtoras mapeadas foram classificadas de acordo com dois atributos: país de origem e tipo. No primeiro atributo, as produtoras foram distribuídas em dez categoriais de origem: Argentina; Brasil; Paraguai; Uruguai; Estados Unidos da América; América Latina (exceto países do Mercosul); Espanha; França; Europa (exceto França e Espanha) e outros. Cada categoria foi relacionada a uma cor, de modo a possibilitar a visualização da origem das produtoras nos gráficos da rede (Quadro 18). O atributo de tipo classifica as produtoras em duas categorias que podem ser visualizadas nos gráficos da rede de acordo com a forma: as majors têm forma quadrada e as produtoras independentes têm forma circular. Todavia, a distinção em relação a essas duas categorias está longe de ser óbvia e carece de esclarecimentos. Na indústria cinematográfica, existem atores dominantes que são ativos em

mais de um nível da cadeia produtiva do audiovisual, por exemplo, atuam simultaneamente com produção, distribuição e exibição de filmes. Em geral, tais atores controlam fatia significativa do mercado e atuam internacionalmente (KEENAN, 2009). O termo major é geralmente usado em referência às seis corporações norte-americanas que têm essas características: Warner Bros. Pictures (Time Warner), 20th Century Fox (News Corporation), Universal (General Electric), Buena Vista (The Walt Disney Company), Paramount Pictures (Viacom) e Columbia Pictures (Sony). Neste estudo, identificamos como majors essas seis empresas, incluindo subsidiárias locais, e outras empresas internacionais que operam em mais de um nível da cadeia de produção e em diferentes mercados nacionais. Também incluímos na mesma categoria, majors locais para cobrir o caso da Globo Filmes, uma empresa que atua em mais de uma etapa da cadeia produtiva do cinema, assim como em outras mídias embora, surpreendentemente, apenas no mercado brasileiro. A Globo Filmes é uma empresa do grupo Rede Globo, um dos mais importante grupo de comunicação do Brasil (SIMIS, 2005). Ao analisar os resultados da rede, falaremos mais sobre a produtora.

Categoria	Origem	Cores
1	Argentina	azul claro
2	Brasil	verde
3	Paraguai	azul marinho
4	Uruguai	amarelo
5	Estados Unidos da América	cinza
6	América Latina (exceto países do Mercosul)	laranja
7	Espanha	vermelho
8	França	lilás
9	Europa (exceto Espanha e França)	rosa
10	Outros	preto

Quadro 18: Categorias do atributo origem produtoras

As produtoras independentes, por outro lado, são aquelas geralmente identificadas na literatura pelo (1) conteúdo alternativo, com mais foco em histórias fortes do que em efeitos visuais e produzido com um orçamento relativamente baixo; (2) por atuar localmente; (3) e prioritariamente em uma etapa da cadeia produtiva do audiovisual, por exemplo, produção ou distribuição (ZUCKERMAN; KIM, 2003). Deixamos de lado o primeiro critério, que é mais relacionado ao produto filme do que às empresas produtoras. Deste modo, privilegiamos dois critérios de identificação das produtoras independentes. Primeiro, a especialização da atividade principal da empresa em um ramo da cadeia produtiva do cinema, no caso, a empresa é considerada independente se atua prioritariamente como produtora de cinema. Vale ressaltar, todavia, que certa flexibilidade foi considerada tendo em vista a possibilidade de

que as companhias consideradas independentes possam ter exercido esporadicamente funções de distribuidoras ou exibidoras. O segundo critério considera a atuação geográfica da companhia, classificando como independente aquelas mais centradas no próprio mercado de origem, ainda que participem de coproduções internacionais.

Alguns autores incluem na classificação como produtoras independentes até mesmo empresas do conglomerado das principais majors, como Fox Searchlight, Miramax Sony Classics, entre outras. Esses autores justificam que seguem "a etiqueta identitária da empresa ao invés de focar nos rótulos de propriedade" (ZUCKERMAN; KIM, 2003, p. 36, tradução nossa). Nós decidimos não incluir como independentes as empresas subsidiárias locais das grandes majors. Os dados de empresas como a Fox Argentina e a Fox do Brasil foram agregadas à 20th Century Fox. Do mesmo modo, dados da Miravista e da Buena Vista foram contabilizados conjuntamente com créditos da The Walt Disney Company. Ainda assim, é preciso esclarecer que esse atributo é limitado, tendo em vista que nem sempre os reais proprietários de uma empresa considerada independente são expostos publicamente pela empresa. No entanto, essa limitação não causa impedimentos aos resultados do atributo tipo tendo em vista que, para os fins desta tese, o fundamental é identificar as relações entre todos os atores interessados na produção de filmes no Mercosul. As produtoras classificadas como majors e independentes não atuam em esferas separadas. Em vez disso, existem conexões entre esses diferentes tipos de atores da indústria cinematográfica. Por exemplo, em geral, empresas independentes repassam para majors a tarefa de distribuir seus filmes. Especialmente no caso de pequenos mercados, como o Mercosul, o fato de que um filme seja distribuído internacionalmente por uma major é, muitas vezes, considerado como uma conquista dos produtores. Afinal, como explicitado no primeiro capítulo desta tese, estas empresas são consideradas as vigias dos portões de entrada ou *gatekeepers* (THUSSU, 2007; CASTELLS, 2011) do mercado cinematográfico mundial.

As informações sobre as produtoras e distribuidoras foram organizadas em um banco de dados que também contém informações sobre: o ano de lançamento de cada filme no mercado de origem; os países do Mercosul que coproduziram; os atributos de tipo e origem das produtoras; e os países de comercialização dos filmes. Esse dados possibilitam uma visão geral da produção de filmes de longa-metragem de ficção lançados comercialmente nos quatro países fundadores do Mercosul de 2004 a 2012. No caso da produção, os dados foram cruzados em uma matriz que registra a presença ou ausência de relacionamento entre cada produtora com todas as outras produtoras da rede e a intensidade do relacionamento, ou seja,

quantas vezes no período duas produtoras trabalharam em um mesmo projeto. Para análise dos fluxos de distribuição, geramos matrizes que cruzam a presença ou a ausência de relação entre um país de origem e um país de destino e a quantidade de relacionamentos.

4.1.3 Análise dos dados

É a partir de matrizes que os softwares de análise de redes sociais processam algoritmos e geram métricas que permitem conhecer características do objeto em dois níveis: na estrutura da rede e na caracterização dos atores a partir do estudo das relações (LOIOLA et al, 2013). Embora muitas métricas estejam disponíveis, nem todas são aplicáveis a todos os tipos de pesquisa de rede. Por exemplo, no nível da estrutura da rede, é comum dar destaque ao estudo da densidade da rede. Trata-se de analisar a razão relações efetivas e relações potenciais na rede. A densidade não é uma medida aplicável a esta investigação tendo em vista a impossibilidade de mensurar o número máximo de companhias que poderiam estar envolvidas na produção de um filme, por exemplo. A realização fílmica pode ser levada a cabo por apenas uma produtora ou com a participação de muitas. O número de produtoras envolvidas não necessariamente implica no bom ou mau desempenho do filme.

Na aplicação da ARS às redes de produção e distribuição do Mercosul, escolhemos as métricas que melhor se adaptavam às características da rede e dos atores do estudo. As redes foram processadas pelo programa Gephi (BASTIAN et al., 2009)⁷⁷ para a análise das métricas listadas a seguir, tendo por base as definições apresentadas por Borgatti e Foster (2003); Adamic e Adar (2003); Borgatti (2005); Hanneman e Riddle (2005); Wasserman e Faust (2007); Borgatti e Halgin (2011) e Loiola et al. (2013). No que concerne à estrutura da rede as seguintes métricas são destacadas nesta pesquisa:

- Tamanho da rede - corresponde ao número total de laços da rede.

⁷⁷ Nas primeiras análises de rede que realizamos para publicação em artigos para conferências (ECREA, ICCPR, EBECULT), em 2012, utilizamos os programas Ucinet e Netdraw. Todavia, tendo em vista algumas limitações técnicas desses programas, atualizamos as matrizes e todas as análises e gráficos utilizando o programa Gephi. Trata-se de um programa para análise de dados de rede que pode ser baixado gratuitamente no seguinte endereço eletrônico - <https://gephi.org/>.

- Abrangência da rede - é o número de atores que possuem pelo menos um laço com qualquer outro ator. Essa métrica calcula o número absoluto e o percentual dos atores conectados na rede, evidenciando quantos atores estão isolados.
- Diâmetro da rede - representa a maior distância entre os dois nós mais distantes na rede.
- Variação do laço - evidencia o número mínimo e o máximo de ligações dos atores da rede.
- Grau médio de laços - é a média da soma das conexões da rede dividida pelo número de atores.
- Cliques - essa medida identifica comunidades ou panelinhas, que são subgrupos conectados de forma intensa entre si dentro da rede. Estes agrupamentos podem ser díades (dois nós), tríades (três nós) ou cliques (grupos maiores).
- Modularidade - mede a capacidade de divisão da rede em grupos (módulos ou clusters). Quando a modularidade é alta, a rede tem conexões densas entre os atores que fazem parte dos grupos, porém tem ligações fracas com os atores que estão em diferentes módulos.
- Coeficiente de agrupamento - mede a tendência dos nós a criarem um grande agrupamento a partir da média de pares de atores conectados a outro ator altamente conectado. O coeficiente de agrupamento de uma rede totalmente conectada é igual a 1. Valores inferiores a esta medida evidenciam o percentual de desintegração da rede.
- Clusters - grandes aglomerados de nós que estão mais próximos uns dos outros e mais afastados dos outros nós da rede. Um cluster é um grupo privilegiado pelas conexões que possui na rede.

No nível do ator, a análise baseia-se em indicadores de centralidade que permitem avaliar a localização, a função e o poder de egos, os atores principais da rede. Nesta pesquisa, identificamos os principais egos das redes de acordo com cada uma das três medidas de centralidade a seguir:

- Centralidade de Grau - mede o número de laços incidentes sobre um nó. Nas redes direcionadas, é possível medir o grau de saída e de entrada de laços em cada nó, como foi feito na rede de distribuição. Na rede de produção, todavia, os laços são indiretos, portanto não existe diferença entre entrada e saída. A centralidade de Grau é útil para identificar os conectores centrais, atores que têm mais conexões, que são os mais

poderosos porque são populares. Na ARS, os atores com maior centralidade de grau são considerados como estando em posição de vantagem sobre os outros porque são menos dependentes, têm mais acesso a recursos da rede e atuam como intermediários entre os outros.

- Centralidade Geodésica (Centralidade de Bonacich) - identifica atores com alta centralidade de grau que também tem vizinhos com altas pontuações. Essa medida leva em conta o número de laços diretos que um ator tem dentro da mesma rede e, simultaneamente, a centralidade dos atores que o cercam, indicando o poder do primeiro ator.
- Centralidade de Intermediação - baseada no controle potencial de um ator na interação de dois outros atores na mesma rede, o que sugere a capacidade de interromper a interação. Essa centralidade mede a quantidade de vezes que um ator está posicionado no caminho mais curto entre outros atores na rede. É a medida da quantidade de recursos de rede que um ator controla e a sua capacidade para remover tais recursos de rede. Portanto, identifica os agentes com maior capacidade de controlar o processo de comunicação entre os outros.

Nas próximas páginas, os resultados da aplicação destas métricas às matrizes da produção e distribuição cinematográfica do Mercosul são comparados com indicadores da indústria cinematográfica do Mercosul no período em análise (Quadro 19). Também analisamos a exibição cinematográfica intrarregional e extrarregional. As tabelas, contém os resultados da análise quantitativa dos 20 principais egos de cada rede. Esses dados também podem ser visualizados na forma de sociogramas ou gráficos das redes. Os gráficos foram estruturados de acordo com o *layout* Force Atlas, disponível no programa Gephi (BASTIAN et al., 2009). Esse *layout* permite uma visualização rigorosa da estrutura da rede baseada na intensidade dos relacionamentos entre os nós. Através dos dados da matriz, o *layout* promove a atração e a repulsão dos nós. A posição física de cada nó, portanto, é calculada para representar um retrato da proximidade ou da distância entre os atores que atuaram no Mercosul no período em estudo. Esse resultado apurado somado aos atributos de origem e tipo permite a identificação visual da integração das redes e de como as empresas da Argentina, do Brasil, do Paraguai e do Uruguai se relacionam entre si e com produtoras estrangeiras.

ARGENTINA	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Lançamentos (ficção, longa, salas de exibição)	242	272	271	292	301	322	353	334
Lançamentos nacionais	63	69	74	96	85	101	123	129
% lançamentos nacionais	26%	25%	27%	33%	23%	31%	39%	39%
Arrecadação (milhões US\$)	83,7	81,2	91,0	106,3	105,1	126,1	172,9	235,7
Público em salas de exibição (milhões)	42,1	37,4	35,7	34,4	34,3	32,6	38,0	42,5
Público filmes nacionais (milhões)	5,7	4,6	4,1	3,3	4,0	5,1	3,5	-
Cota de mercado do filme nacional	12%	11%	11%	9%	10%	16%	9,2%	7,5%
Frequência (ingresso per capita)	1,1	0,9	1,0	0,9	0,9 ⁽¹⁾	0,83	0,95	1,0
Preço ingresso (média US\$)	2,0	2,30	2,60	3,10	3,10 ⁽¹⁾	3,79	4,55	5,50
Salas de exibição	968	999	990	953	1029	885	944	800
Salas digitais	-	-	-	-	1	35	100	153
BRASIL	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Lançamentos (ficção, longa, salas de exibição)	256	230	337	326	323	319	303	339
Lançamentos nacionais	49	45	72	75	79	84	75	99
% lançamentos nacionais	8%	18%	21%	24%	24%	26%	25%	29%
Arrecadação (milhões US\$)	291,8	275,9	325	360	396	482,9	710,9	862,4
Público em salas de exibição (milhões)	115,6	83,9	90,3	88,6	89,9	112,7	134,4	143,9
Público filmes nacionais (milhões)	15,8	8,3	10	10,3	9,1	16,0	25,2	17,8
Cota de mercado do filme nacional	14,3%	12%	11%	11,6%	9,9%	14,2%	18,8%	12,4%
Frequência (ingresso per capita)	0,6	0,5	0,5	0,5	s/d	0,58	0,7	0,7
Preço ingresso (média US\$)	2,52	3,15	3,10	4,09	4,40	4,28	5,29	6,00
Salas de exibição	1997	2045	2095	2159	2278	2213	2238	2373
Salas digitais	-	-	-	-	27	97	264	471

(continua na próxima página)

(continuação)

PARAGUAI	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Produção nacional longas-metragens	1	3	4	4	8	5	-	-
Lançamentos (ficção, longa, salas de exibição)	-	79	106	107	116	-	-	-
Lançamentos nacionais	2	2	1	1	1	1	4	1
% lançamentos nacionais	-	-	-	-	-	0,8%	-	-
Arrecadação (milhões US\$)	-	-	-	-	-	-	-	-
Público em salas de exibição (milhões)	-	-	-	-	-	-	-	-
Público filmes nacionais	-	-	-	-	-	-	-	-
Cota de mercado do filme nacional	-	-	-	-	-	-	-	-
Frequência (ingresso per capita)	-	-	-	-	-	-	-	-
Preço ingresso (média US\$)	-	-	-	-	-	-	-	-
Salas de exibição	-	-	27	-	-	27	27	27
Salas digitais	-	-	-	-	-	3	12	-
URUGUAI	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Lançamentos (ficção, longa, salas de exibição)	185	192	197	182	172	203	200	200 ⁽¹⁾
Lançamentos nacionais	2	5	3	4	10	9	8	6
% lançamentos nacionais	1%	3%	2%	3%	5%	4%	4%	3%
Arrecadação (milhões US\$)	4,9	5,0	5,9	7,2	s/d	10,1	12,0	16,6
Público em salas de exibição (milhões)	2,2	1,9	2,2	2,0	2,2	2,4	2,4	2,3
Público filmes nacionais	48.329	26.569	8.303	75.472	102.450	87.457	82.000	-
Cota de mercado do filme nacional	2%	1,3%	0,3%	3,7%%	4,6%	3,6%	2,2%	4,3%
Frequência (ingresso per capita)	0,6	0,7	0,7	s/d	s/d	0,75	0,75	0,7
Preço ingresso (média US\$)	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	4,16	4,16	5,1
Salas de exibição	74	90	110	139	148	70	58	61
Salas digitais	-	-	-	-	-	6	12	18

Quadro 19: Indicadores da indústria cinematográfica do Mercosul - 2004 a 2011

FONTE: elaboração própria com dados do Banco Mundial; Observatório Audiovisual Europeu (2005-2012); Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano; Observatório Mercosul Audiovisual, OCA; Ancine; Incaa E Icau.

(1) dado a ser confirmado.

4.2 Existe um cinema do Mercosul? As redes de produção cinematográfica

O crescimento da produção cinematográfica no Mercosul foi apontado pelos entrevistados como uma das forças que potencializam a integração cinematográfica regional. De fato, o total de filmes produzidos nos quatro países fundadores passou de 116 filmes longas-metragens de ficção, em 2004, para 234, em 2012 (Quadro 17 e 19; Figura 11). Esses resultados favoráveis podem ter motivado a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (Unctad) a declarar que "a América Latina está passando por um renascimento da produção cinematográfica" (2010, p. 151, tradução nossa). No Relatório de Economia Criativa, a Unctad (2010) também defendeu que o "renascimento" da indústria cinematográfica na região pode estar relacionado ao esforço do Mercosul na promoção de políticas para um mercado único. Todavia, conforme vimos no anteriormente, pouco desses resultados pode estar diretamente relacionado ao Mercosul, embora as políticas nacionais e a cooperação ibero-americana através da OEI e do programa Ibermedia (APÊNDICE O) tenham promovido diversas coproduções na região.

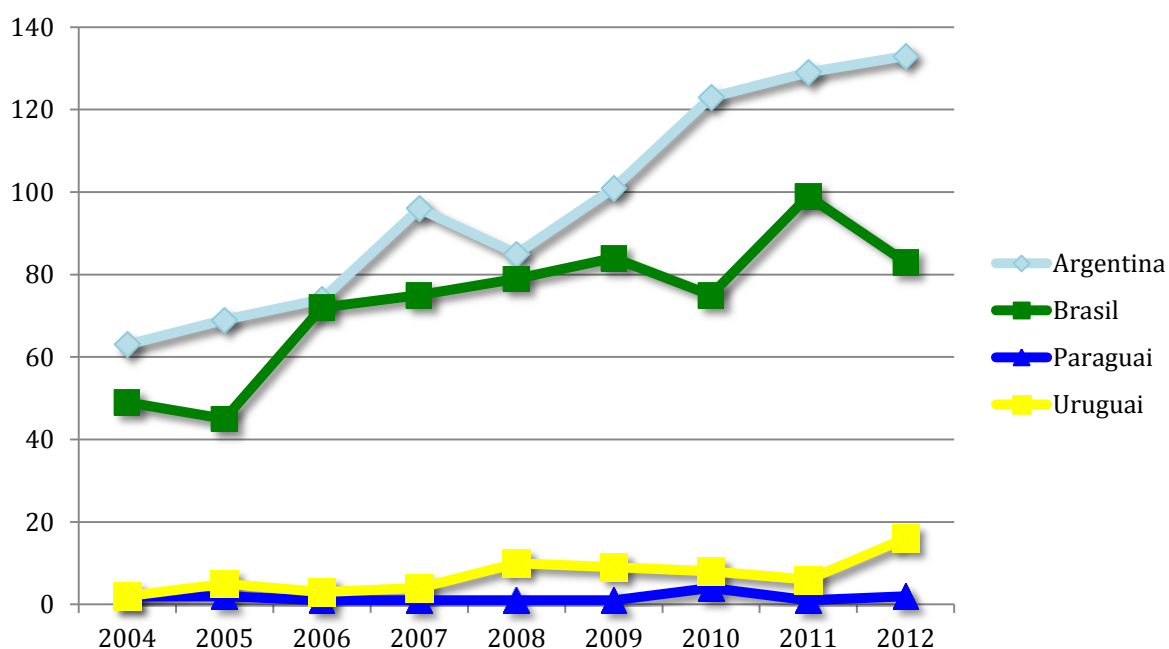


Figura 11: Lançamentos de filmes do Mercosul – 2004 a 2012

FONTE: elaboração própria com dados do Banco Mundial; Observatório Audiovisual Europeu (2005-2012); Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano; Observatório Mercosul Audiovisual; OCA (ANCINE); INCAA E ICAU.

Como demonstra a Figura 11, o crescimento na produção é principalmente notado na Argentina, líder regional. A produção desse país tem crescido desde 2008, quando lançou 85 filmes, até 2012, quando registrou 133 lançamentos. Por conseguinte, o percentual de lançamentos nacionais em relação ao total de filmes passou de 26% para 39% entre 2004 e 2011. No Brasil, no mesmo período, a produção nacional passou de 8% para 29% dos filmes lançados nas salas de cinema do país. No Uruguai, a produção nacional ainda é baixa, mas representou um crescimento de 1% de filmes nacionais lançados em 2004 para 3% do total de lançamentos em 2011.

Nos mercados argentino e brasileiro, a atuação do governo através de subsídios e políticas públicas aparece como um importante fator de propulsão do setor. Refletindo sobre o caso argentino em 2004, o Observatório Europeu do Audiovisual (OEA, 2005) atribuiu o bom resultado a “uma série de medidas governamentais destinadas a impulsionar o setor de produção nacional que entraram em vigor durante o ano, incluindo o pagamento de altos subsídios e a redução das taxas de importação sobre certos materiais cinematográficos” (OEA, 2005, p. 40, tradução nossa). Os investimentos públicos nacionais no cinema ressurgiram na América Latina nos anos 2000, após a quebra das cinematografias nacionais que caracterizou os anos 1990 (SIMIS, 2010a; GONZÁLEZ, 2012). Roque González, (2012) chama esses investimentos públicos de "neofomentismo"⁷⁸ para criticar o fato de que as ajudas financeiras incentivam prioritariamente a produção, porém com limitadas iniciativas destinadas a fomentar os setores da distribuição e exibição (GONZÁLEZ, 2012).

De modo geral, o cinema latino contemporâneo é caracterizado como sendo composto por pequenas empresas produtoras que possuem baixo nível de sustentabilidade e investimento. Muitas delas são criadas para dar conta de uma produção fílmica e são desfeitas logo depois (GONZÁLEZ, 2012). No geral, a produção cinematográfica na região também é dependente do apoio governamental, pois a iniciativa privada investe relativamente pouco no setor. O patrocínio privado se dá mais através de incentivos fiscais, portanto, feito com parcela de dinheiro público.

No Quadro 19 apresentamos indicadores gerais sobre o cinema na Argentina, no Brasil, no Paraguai e no Uruguai, no período de 2004 a 2011. Salientamos a escassez de dados recentes sobre a indústria e o mercado cinematográfico da região, o que dificulta uma

⁷⁸ Segundo o autor, o "fomentismo" do cinema na América Latina teria acontecido nas décadas de 1940 a 1970, principalmente no Brasil e no México, com participação ativa do Estado na produção, distribuição e exibição cinematográficas (GONZÁLEZ, 2012).

análise mais completa do contexto econômico do cinema regional. O caso do Paraguai é o mais grave. A lacuna informativa pode ser considerada como mais um indício da fraqueza da indústria cinematográfica paraguaia. Os indicadores ressaltam a grande assimetria entre os mercados de Argentina e Brasil, por um lado; e de Uruguai e Paraguai, do outro. O caso mais grave é do Paraguai, onde a produção cinematográfica é rara..

As coproduções envolvendo países do Mercosul também passaram a ser mais frequentes na última década. Entre 2004 e 2012, foram realizadas 58 coproduções envolvendo os países da região (Quadro 20; APÊNDICE O). No cenário do cinema global, as coproduções transnacionais são apontadas como uma alternativa para a integração cinematográfica regional (GONZÁLEZ, 2012). Tendo por base o contexto das políticas cinematográficas regionais, neste tópico privilegiamos a produção de filmes no Mercosul para analisar se existe alguma integração entre as indústrias cinematográficas nacionais da Argentina, do Brasil, do Paraguai e do Uruguai.

Países	Coproduções
Argentina e Brasil (Ar-Br)	19
Argentina e Paraguai (Ar-Py)	4
Argentina e Uruguai (Ar-Uy)	23
Brasil e Paraguai (Br-Py)	1
Brasil e Uruguai (Br-Uy)	9
Brasil, Paraguai e Uruguai (Br-Py-Uy)	1
Argentina, Brasil e Uruguai (Ar-Br-Uy)	1
Total	58

Quadro 20: Coproduções no Mercosul - 2004 a 2012

Por limitações de tempo e espaço, decidimos não abordar o conteúdo dos filmes produzidos no Mercosul. Neste sentido, consideramos interessante fazer uma revisão dos dados apresentados na tese de doutorado *Pantallas del Sur. La Integración Cinematográfica en El Mercosur*, de Marina Moguillansky (2011). A pesquisadora se dedicou a analisar 54 filmes documentários e longas-metragens de ficção coproduzidos por países integrantes do Mercosul entre 1991 e 2009. Moguillansky classificou as coproduções de acordo com o tipo de relação das produtoras associadas. Na primeira categoria foram agrupadas as coproduções de caráter financeiro, que representaram apenas 10% do total. As coproduções técnicas e/ou artísticas somaram 45% dos filmes estudados. Por fim, a pesquisadora classificou 45% das coproduções como argumentais, definidas como produções com colaborações de profissionais

e artistas de diferentes países da região, desde a concepção do roteiro à finalização da obra (MOGUILLANSKY, 2011).

No que concerne aos conteúdos, Moguillansky classificou as obras em quatro categoriais: dramas (60%), comédias (15%), documentários (11%) e ação, suspense ou terror (9%). As análises realizadas por Marina Moguillansky revelam que o Mercosul como espaço regional integrado não está representado de forma efetiva e direta nos filmes coproduzidos dentro da região. A autora classificou os filmes pesquisados em três grupos, de acordo com a temática. No primeiro, Moguillansky analisou filmes que representam guerras civis que ocorreram no Cone Sul entre o final do século XIX e o começo do século XX, como *Hamaca Paraguaya* (2006). Os filmes nessa temática ressaltaram o caminho inverso à integração, motivado pelo ímpeto de ampliar as fronteiras nacionais. No segundo grupo foram classificados os filmes que abordam as ditaduras militares na América do Sul, como *Hermanas* (2005), *Matar a todos* (2007) e *Paisito* (2008).

A autora destacou diferenças entre as obras que fazem uma "revisão das raízes da cultura autoritária da região" (MOGUILLANSKY, 2011, p. 205) e as que contam histórias pessoais e familiares nos períodos ditatoriais. Embora o tema seja comum à região, os filmes contam histórias específicas de cada país. Por fim, o terceiro grupo abarca filmes sobre relações regionais efetivas. Moguillansky analisou obras que narram viagens e migrações na região, bem como a vida na fronteira entre os países, a exemplo de *Whisky* (2003), *Peligrosa Obsesión* (1998) e *El baño del Papa* (2007). Nessas obras, a coprodução aparece mais evidente e faz parte do roteiro e da construção dos personagens. As histórias retratam a "circulação de pessoas, mercadorias e imaginários" (MOGUILLANSKY, 2011, p. 253). Portanto, segundo as conclusões da autora, na maioria dos 54 filmes produzidos no período de 1991 a 2009, as coproduções entre países do Mercosul não representaram a introdução de temáticas de cunho regional no enredo dos filmes.

4.2.1 Origem das produtoras

Optamos por começar a análise da rede de produção cinematográfica do Mercosul abordando a origem das produtoras. Identificamos 36 países de origem, conforme detalhado no Apêndice R. A maioria dos atores são locais (68,5%). A produção regional é liderada por Argentina (33%) e Brasil (31%), com participação mínima do Uruguai (3%) e do Paraguai (1%). A participação de empresas da Europa (21%) é significativa. A Espanha (7%) é o país com maior número de coproduções com países do Mercosul, seguido pela França (4,6%) e os Estados Unidos (3,8%). Existem também empresas de outros países europeus (9%) e de outros países da América Latina (5%). Vale destacar também a presença de empresas do Chile (1,9%), sobretudo pelo papel que ocupam na rede.

As Figuras 12 e 13 permitem a visualização da origem das produtoras atuantes no Mercosul a partir de duas formas de representação dos dados. Na primeira, é possível identificar o percentual de produtoras de cada país em relação ao total (Figura 12). A segunda permite a visualização da rede de interação entre as empresas locais e estrangeiras que participaram de filmes produzidos no Mercosul (Figura 13).

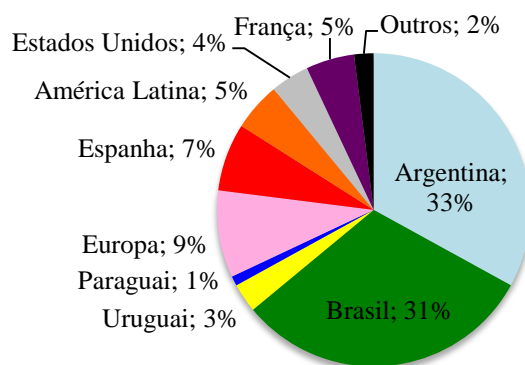


Figura 12: Origem das produtoras Mercosul - 2004 a 2012

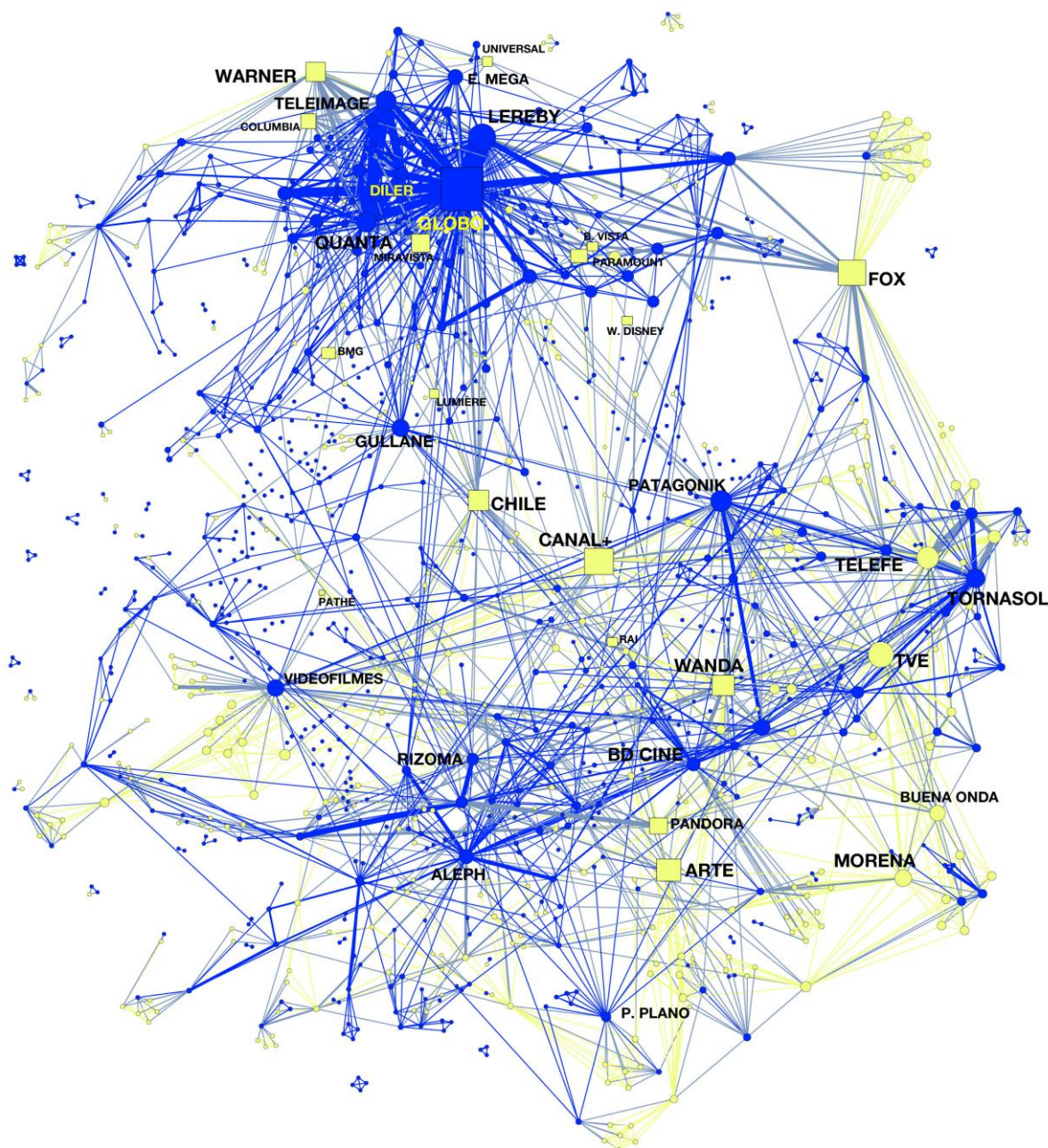


Figura 13: Produtoras locais e estrangeiras Mercosul - 2004 a 2012

LEGENDA:

Tamanho dos nós: Centralidade Geodésica (Bonacich) de 10 a 60. **Rótulos:** Centralidade de Grau. **Laço:** intensidade das relações. **Forma do nó:** tipo - Independente (círculo); major (quadrado). **Cor do nó:** origem - produtoras locais Mercosul (azul) e estrangeiras (amarelo). **Layout:** Force Atlas.

4.2.2 Majors e independentes na produção cinematográfica do Mercosul

As produtoras do Mercosul também foram classificadas pelo atributo de tipo em companhias independentes ou majors. Como explicado na metodologia, optamos por

classificar como majors as empresas internacionais que operam em mais de um nível da cadeia de produção e em diferentes mercados nacionais. As independentes, portanto, são aquelas que não fazem parte de um conglomerado internacional de empresas no ramo cinematográfico, atuam localmente e apenas na etapa de produção.

No Mercosul, identificamos a atuação de 16 majors na produção cinematográfica (Quadro 21). As companhias que fazem parte dos estúdios de Hollywood e atuaram no Mercosul foram Fox Filmes (20th Century Fox); Universal Pictures; Miravista, Buena Vista International e Walt Disney Studios Motion Pictures (The Walt Disney Company); Columbia TriStar (Sony); Paramount Pictures; e Warner Bros Pictures. Também atuaram no mercado do Cone Sul a norte-americana BMG Models; as francesas Arte (França e Alemanha), Canal + e Lumière; a chilena Chile Films; a alemã Pandora Filmproduktion; a italiana Rai Cinema, a inglesa Pathé, a espanhola Wanda Visión e a brasileira Globo Filmes. Essa última difere das outras majors por não atuar internacionalmente. Trata-se de uma grande empresa que atua em diversos níveis da cadeia do cinema, mas apenas no mercado brasileiro. As outras 1036 produtoras foram consideradas independentes, pois atuam localmente e em níveis específicos da cadeia produtiva do cinema.

N	Produtora	Origem
1	Pandora Filmproduktion	Alemanha
2	Globo Filmes	Brasil
3	Chile Films (Cinecolor, Megacolor)	Chile
4	Wanda Visión	Espanha
5	BMG Models	Estados Unidos
6	The Walt Disney Company (Buena Vista, Miravista, Walt Disney Studios)	Estados Unidos
7	Columbia TriStar	Estados Unidos
8	Fox Filmes (20th, FIP, Fox Argentina, Fox Brasil)	Estados Unidos
9	Paramount Pictures	Estados Unidos
10	Universal Pictures	Estados Unidos
11	Warner Bros	Estados Unidos
12	Arte (França, Alemanha)	França
13	Canal+	França
14	Lumière	França
15	Rai Cinema	Itália
16	Pathé Pictures International	Reino Unido

Quadro 21: Produtoras majors que atuaram no Mercosul - 2004 a 2012

Vale notar que na relação das produtoras, agregamos as empresas que são subsidiárias de um mesmo grupo empresarial. É o caso do grupo Chile Films, que é creditado nas produções do Mercosul através das empresas Cinecolor e Megacolor. O mesmo acontece com as empresas do conglomerado The Walt Disney Company. A Miravista Films é uma

produtora criada pela Disney para atuar em coproduções na América Latina, especialmente no Brasil e no México, enquanto a Buena Vista International é focada no mercado argentino. Outros dois exemplos são o grupo 20th Century Fox, através da Fox Filmes Argentina e da Fox Filmes do Brasil; e a Arte, que coproduziu com países do Mercosul a partir de subsidiárias na França e na Alemanha.

4.2.3 A estrutura da rede de produção do Mercosul

Nesse subtópico, analisamos a estrutura da rede do Mercosul. O 22 apresenta as métricas que foram utilizadas na análise e os resultados. Vale lembrar que, conforme apresentado na metodologia da tese, a rede de produção cinematográfica do Mercosul é unimodal, pois todos os atores ou nós representam empresas produtoras de cinema, embora possuam atributos específicos, dos quais falaremos posteriormente. As arestas que ligam as produtoras são filmes: uma simples aresta entre duas produtoras significa que elas coproduziram um filme juntas entre 2004 e 2012. A ligação é sempre direta, já que cada colaboração em um filme conta da mesma forma para os dois atores envolvidos, não existindo emissores e receptores. A aresta se torna mais espessa, ou seja, a relação é mais intensa, quando o número de filmes coproduzidos no período aumenta.

As 1054 produtoras são ligadas entre elas por 2.392 arestas (tamanho da rede). A abrangência é alta, tendo em vista que 84,44% dos nós tem pelo menos uma ligação com qualquer outro nó. Esse dado indica que nos países do Mercosul a tendência é realizar filmes através de coproduções entre duas ou mais produtoras. Poucos filmes lançados na região de 2004 a 2012 foram produzidos por apenas uma empresa. De acordo com os cálculos da rede, a média de empresas envolvidas em cada produção cinematográfica é de duas no Brasil, na Argentina e no Paraguai e de três no Uruguai. A quantidade de arestas dos nós da rede pode variar de 1 a 101, mas o grau médio de arestas da rede completa é de 4,5. Isso significa que algumas produtoras são fortemente conectadas, tendo colaborado com até 101 outros atores da rede nos oito anos analisados. A maioria das produtoras, contudo, coproduziu com cerca de quatro atores.

Métrica ARS	Rede de Produção do Mercosul
Nós (produtoras)	1054
Arestas (cooperação em filmes)	961
Tamanho da rede	2392
Abrangência da rede	890 (84,44%)
Diâmetro da rede	9
Variação de arestas	1 a 101
Grau médio de arestas	4,5
Cliques	3340
Modularidade	0,093
Coefficiente de agrupamento	0,80
Clusters	Cluster 1 - 198 produtoras
	Cluster 2 - 54 produtoras

Quadro 22: Dados da rede de produtoras - Mercosul 2004 a 2012

O Coeficiente de agrupamento é uma outra métrica da tendência dos atores a criar um grande grupo coeso, cujo coeficiente seria igual a 1 (100%). O Coeficiente de agrupamento da rede em análise é de 0,80, portanto indicando que, pela posição dos nós na rede, a possibilidade das produtoras dos países do Mercosul formarem um grande grupo integrado é de 80%. Todavia, isso não significa que essa rede seja atualmente um grupo integrado. De fato, o resultado de outras métricas mostra que a rede não é coesa, como veremos adiante.

Uma das teorias mais conhecidas no campo da Análise de Redes Sociais, a Teoria dos Seis Graus de Separação ou Fenômeno do Pequeno Mundo ficou famosa por defender que quaisquer duas pessoas no mundo estariam separadas por seis laços de amizade ou contatos (KLEINBERG, 2000). A teoria surgiu a partir de um experimento realizado nos anos 1960 nos Estados Unidos (MILGRAM, 1967)⁷⁹. O diâmetro da rede de produção do Mercosul é de nove pontos, o que significa que a maior distância entre qualquer duas produtoras na rede é de nove nós ou atores, portanto, maior do que a prevista na teoria do pequeno mundo (KLEINBERG, 2000).

Analisamos a tendência das produtoras do Mercosul a se organizarem em subgrupos dentro da rede. Na ARS podemos analisar pelo menos dois tipos de subgrupos dentro da rede. Os cliques ou panelinhas são subgrupos formados por pelo menos três produtoras com laços frequentes (WASSERMAN; FAUST, 2007). Na rede em estudo existem 3.340 cliques. O número elevado de subgrupos nada mais é do que o reflexo do fato de que a maioria das

⁷⁹ Os estudos sobre a Teoria dos Seis Graus de Separação geraram peças de teatro, filmes, novas teorias e até um jogo na internet no qual é possível achar os seis graus de separação entre dois atores de cinema. No site The Oracle of Bacon (<http://oracleofbacon.org/>), é possível identificar o grau de separação entre qualquer ator de cinema e televisão e o ator americano Kevin Bacon. O site foi criado por um grupo de estudantes baseados nas teorias de Análise de Redes Sociais.

produções são feitas por uma média de três produtoras. Essa métrica também indica que existe uma disposição a colaborar constantemente com os mesmos parceiros, o que pode provocar a criação de laços intensos entre os atores. Já os clusters são grandes aglomerados de nós que estão mais próximos de si e mais afastados dos outros nós da rede (ADAMIC; ADAR, 2003). Clusters são grupos privilegiados pelas conexões que possuem na rede. As análises processadas pelo software Gephi identificaram a existência de dois grandes clusters: um formado por 198 produtoras e o outro formado por 54 produtoras. Ora, isso sugere que 252 produtoras formam dois grupos conectados a si mesmos, enquanto que todas as outras produtoras formam pequenos cliques.

A Figura 14 possibilita a visualização das relações entre as produtoras de cinema no mercado do Mercosul e os clusters formados pelas mesmas. As cores representam o atributo de origem das produtoras e os formatos indicam o atributo do tipo. O tamanho dos nós indicam a centralidade geodésica, enquanto que os rótulos apontam as 20 produtoras com maior centralidade de grau. No gráfico é possível identificar claramente os dois grandes clusters: o menor, localizado na parte superior é formado em torno da produção cinematográfica do Brasil. O segundo, maior e mais disperso, está localizado na parte inferior do gráfico. Esse cluster é composto a partir das interações das produtoras da Argentina. A representação da rede ilustra a lacuna de integração do setor produtivo do cinema do Mercosul. Apenas em um caso houve mais do que dez relacionamentos durante o período – a Globo e a Lereby trabalharam juntas 22 vezes, o que pode ser visualizado pelo tamanho do laço entre as duas companhias.

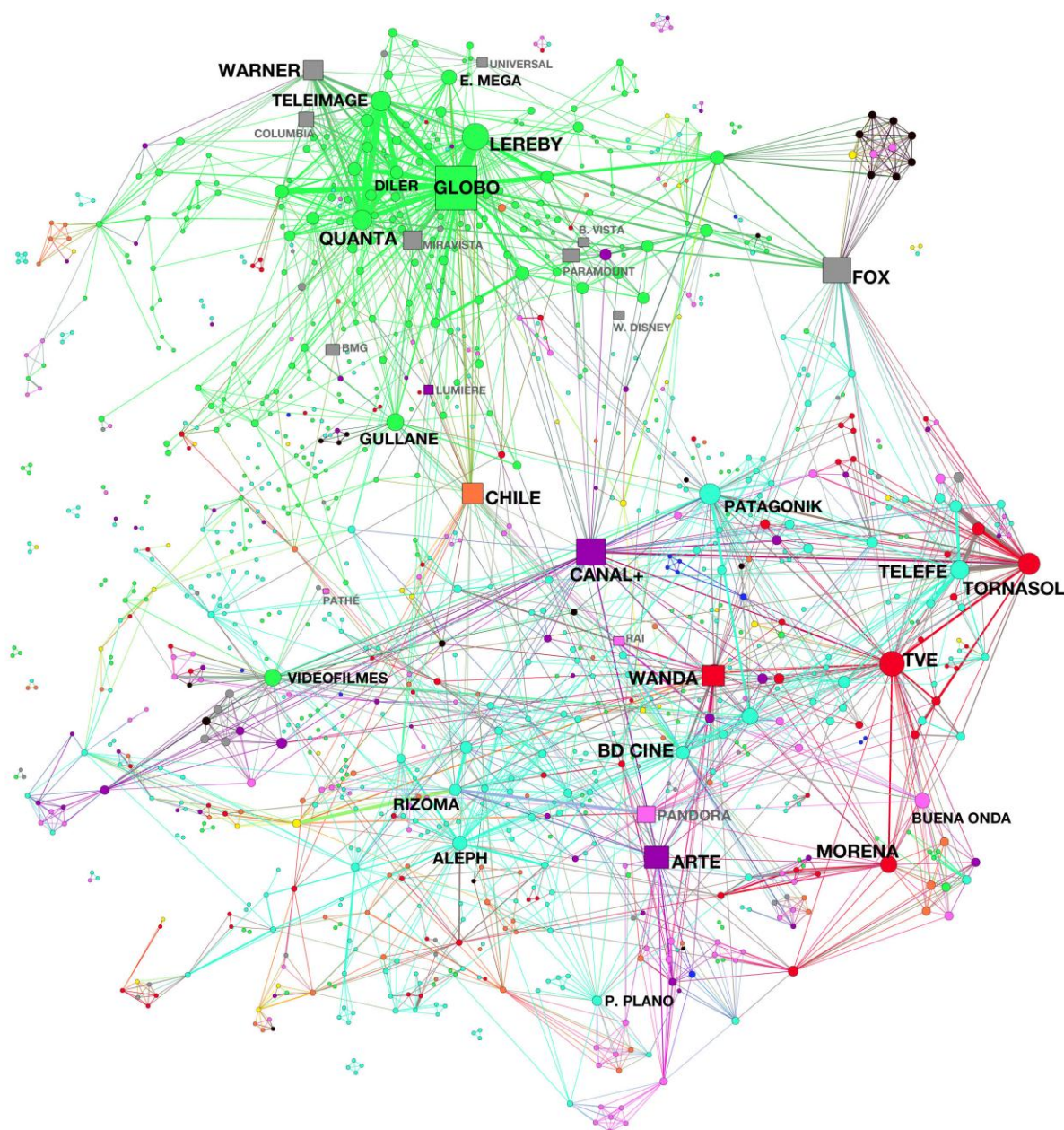


Figura 14: Rede de produtoras que atuaram no Mercosul - 2004 a 2012

LEGENDA:

Tamanho dos nós: Centralidade Geodésica (Bonacich) de 10 a 60. **Rótulos:** Centralidade de Grau. **Laço:** espessura da linha: quantidade de colaborações. Linha grossa (forte); linha fina (fraco). **Forma do nó:** tipo - Independente (círculo); major (quadrado). **Cor do nó:** origem - Argentina (azul claro); Brasil (verde); Paraguai (azul escuro); Uruguai (amarelo); Estados Unidos (cinza); América Latina (laranja); Espanha (vermelho); França (lilás); Europa (rosa); Outros (preto). **Layout:** Force Atlas.

Na parte superior do gráfico, é possível visualizar o padrão de relacionamento das empresas centrais atuantes no Brasil, representadas pela cor verde. O mercado brasileiro é controlado por empresas nacionais que atuam em uma rede integrada e que colaboram entre si constantemente. A espessura das arestas demonstra a intensidade e a frequência do

relacionamento entre as principais produtoras desse cluster. São elas: Globo Filmes, Lereby Produções, Quanta Produções Cinematográficas, Diler & Associados, Teleimage, Total Entertainment, Teleimage e Labo Cine do Brasil. Essas companhias formam um cluster quase fechado, com a participação de algumas majors internacionais, como a Fox Filmes, a Warner e a Miravista. A Globo Filmes esteve em diversos projetos com a Lereby Produções, a Teleimage, a Conspiração Filmes, a Quanta Produções e a Total Entertainment. A Teleimage também tem laço fortes com a Quanta Produções e a Diler & Associados. Embora possuam força no mercado brasileiro, essas produtoras não atuam nos outros países do Mercosul. É interessante notar que as empresas brasileiras que se relacionaram com empresas argentinas e uruguaias estão fora do cluster central do mercado brasileiro.

As produtoras Chile Films, Fox Films e Canal+ são as principais conexões entre os dois clusters. O mercado argentino é visível do lado inferior esquerdo do gráfico, na cor azul claro. Esse mercado se caracteriza pela participação de um número maior de produtoras em um número maior de produções, com a participação de companhias independentes e majors de outros territórios. É interessante notar no gráfico a intensidade dos laços argentinos com empresas espanholas e francesas. O gráfico também permite visualizar que o mercado uruguaio, em amarelo, é disperso em meio às diversas colaborações que mantém principalmente com a Argentina e, em menor escala, com o Brasil. Já a produção cinematográfica paraguaia, por ser limitada em número, quase não aparece no gráfico.

4.2.4 Atores Centrais da produção cinematográfica do Mercosul

Os atores centrais da rede de produção foram identificados a partir de três medidas de centralidade: Centralidade de Grau; Centralidade Geodésica (Bonacich) e Centralidade de Intermediação. As métricas foram escolhidas e interpretadas com base nas especificidades da rede e nas definições apresentadas por Borgatti e Foster (2003); Borgatti (2005); Hanneman e Riddle (2005); Wasseman e Faust (2007); Borgatti and Halgin (2011) e Loiola et al (2013). Essa análise leva em consideração o fato de que a maioria dos filmes produzidos nos países do Mercosul foram coproduções. A ideia é identificar quem são os atores que participaram em mais produções com o máximo de atores diferentes na rede (centralidade de grau); os atores que, além de terem participado de muitas produções com muitos atores, também se relacionam com outros atores fortes na rede (centralidade geodésica); e, por fim, os atores que

estão bem posicionados de modo que podem controlar o fluxo de comunicação e materiais na rede (centralidade de intermediação).

4.2.4.1 Centralidade de Grau

A centralidade de grau mede o número de conexões que cada produtora tem na rede. A métrica não conta a intensidade dos laços ou a importância da produtora, mas diz com quantas outras produtoras cada ator está relacionado. Em geral, essa medida é útil para identificar os conectores centrais, atores que têm mais conexões, que são os mais poderosos porque são populares. Estes atores estão em posição de vantagem sobre os outros porque são menos dependentes, têm mais acesso a recursos da rede e atuam como intermediários entre os outros (BORGATTI, 2005; WASSEMAN; FAUST, 2007; LOIOLA et al, 2013).

Vimos que as 1054 produtoras possuem 2392 arestas indiretas entre elas. A média de conexões de cada ator é de 4,5, o que significa que cada produtora se envolveu em projetos com pelo menos outras quatro produtoras da rede. Todavia, existe uma grande disparidade entre as empresas com maior centralidade de grau e as que estão na média. Apenas 120 produtoras se relacionaram com mais de dez produtoras no período de 2004 a 2012. Desse total, 88 teve grau entre 10 e 19 e 32 teve mais de 20 relacionamentos. A Globo Filmes é a produtora com maior grau, com 101 conexões no período. Também é a única com grau acima de 52. A Televisión Española (51) e a Patagonik Film Group (50) ocupam a segunda e a terceira posição na tabela de centralidade de grau. O Quadro 23 apresenta as vinte produtoras com maior centralidade de grau. Vale ressaltar a participação de produtoras majors e independentes da Espanha e a ausência das majors americanas no quesito. Vamos voltar a este assunto posteriormente.

No Quadro 24 apresentamos a centralidade de grau das produtoras classificadas como majors. Sete atores com esse atributo ficaram entre os 20 primeiros na classificação por grau: Globo Filmes, Canal+, Wanda Visión, Fox filmes, Chile Films, Arte, Warner Bros e The Walt Disney Company. A análise da rede de produção cinematográfica do Mercosul evidenciou que a influência das majors americanas continua limitada, tendo em vista que apenas a Warner Bros e a Fox Films exercem papéis centrais na região nessa etapa da cadeia produtiva. Em outras palavras, embora as majors de Hollywood dominem as etapas de distribuição e exibição, como veremos ainda nesse capítulo, o mesmo não acontece no que concerne à

produção de filmes do Mercosul. É interessante notar que também existem empresas internacionais que atuam na produção de filmes com as produtoras do Mercosul provenientes da Espanha, da França e do Chile. Na conclusão dessa sessão, falaremos mais do caso da brasileira Globo Filmes.

N	Produtora	Grau	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	101	Brasil	Major
2	Televisión Española (TVE)	51	Espanha	Independente
3	Patagonik Film Group	50	Argentina	Independente
4	Aleph Producciones	47	Argentina	Independente
5	Lereby Produções	46	Brasil	Independente
6	Canal+	45	França	Major
7	Tornasol Films	44	Espanha	Independente
8	Quanta Produções	40	Brasil	Independente
9	Wanda Visión	39	Espanha	Major
10	Teleimage	38	Brasil	Independente
11	Televisión Federal (Telefe)	38	Argentina	Independente
12	Fox Films (20th, FIP)	36	Estados Unidos	Major
13	Videofilmes Produções	35	Brasil	Independente
14	Chile Films (Megacolor, Cinecolor)	32	Chile	Major
15	BD Cine	32	Argentina	Independente
16	Gullane Filmes	31	Brasil	Independente
17	Morena Filmes	29	Espanha	Independente
18	Arte (França, Espanha)	28	França	Major
19	Rizoma Films	27	Argentina	Independente
20	Warner Bros	25	Estados Unidos	Major
20	The Walt Disney Company (Buena Vista, Miravista, Walt Disney Studios)	25	Estados Unidos	Major

Quadro 23: Centralidade de grau produtoras Mercosul - 2004 a 2012

N	Produtora	Origem	Centralidade de Grau
1	Globo Filmes	Brasil	101
2	Canal+	França	45
3	Wanda Visión	Espanha	39
4	Fox Films (20th, FIP)	Estados Unidos	36
5	Chile Films (Megacolor, Cinecolor)	Chile	32
6	Arte (França, Espanha)	França	28
7	Warner Bros	Estados Unidos	25
8	The Walt Disney Company (Buena Vista, Miravista, Walt Disney Studios)	Estados Unidos	25
9	Pandora Filmproduktion	Alemanha	24
10	Paramount Pictures	Estados Unidos	14
11	Columbia TriStar	Estados Unidos	10
12	Universal Pictures	Estados Unidos	8
13	Lumière	França	7
14	BMG Models	Estados Unidos	4
15	Rai Cinema	Itália	3
16	Pathé Pictures International	Reino Unido	2

Quadro 24: Centralidade de Grau produtoras majors Mercosul - 2004 a 2012

4.2.4.2 Centralidade Geodésica (Bonacich)

Esse indicador de centralidade leva em conta o número de laços diretos que um ator tem dentro da mesma rede e, simultaneamente, a centralidade dos atores que o cercam, mostrando o grau de prestígio do primeiro ator. Isso significa que um ator com alto grau de centralidade geodésica também tem vizinhos com altas pontuações. Portanto, trata-se de uma medida da influência dos atores centrais na rede (WASSEMAN; FAUST, 2007; LOIOLA et al, 2013).

N	Produtora	Geodésica	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	1	Brasil	Major
2	Lereby Produções	0,674	Brasil	Independente
3	Canal+	0,671	França	Major
4	Televisión Española (TVE)	0,628	Espanha	Independente
5	Fox Films (20th, FIP)	0,548	Estados Unidos	Major
6	Tornasol Films	0,525	Espanha	Independente
7	Patagonik Film Group	0,504	Argentina	Independente
8	Teleimage	0,482	Brasil	Independente
9	Quanta Produções	0,475	Brasil	Independente
10	Televisión Federal (Telefe)	0,435	Argentina	Independente
11	Wanda Visión	0,401	Espanha	Major
12	Arte (França, Espanha)	0,4	França	Major
13	Chile Films (Megacolor, Cinecolor)	0,399	Chile	Major
14	Gullane Filmes	0,398	Brasil	Independente
15	Warner Bros	0,385	Estados Unidos	Major
16	Videofilmes Produções	0,38	Brasil	Independente
17	Morena Filmes	0,378	Espanha	Independente
18	Matanza Cine	0,366	Argentina	Independente
19	Buena Onda Films	0,34	Reino Unido	Independente
20	Estudio Mega	0,331	Brasil	Independente

Quadro 25: Centralidade geodésica (Bonacich) - Mercosul 2004 a 2012

Em geral, na rede do Mercosul, os resultados das centralidades de grau e geodésica foram muito parecidos, tendo em vista que 17 produtoras aparecem nos dois tipos de centralidade (Quadro 25). O que mudou foi a classificação das empresas de acordo com a medida da centralidade. Por exemplo, a Lereby Produções, empresa brasileira, subiu da quinta para a segunda posição tendo em vista que essa empresa é a maior parceira da Globo Filmes nas produções analisadas. Sendo parceira da empresa com maior número de conexões na rede, a Lereby também se tornou central. A argentina Matanza, a britânica Buena Onda e a brasileira Estúdios Mega, que ocupam respectivamente a 18^a, 19^a e 20^a posição na centralidade geodésica, não estavam entre as 20 primeiras na centralidade de grau, mas são mais centrais na medida geodésica por conta dos relacionamentos que possuem com outras

empresas bem relacionadas na rede. Já a argentina Aleph Producciones, a quarta na rede no que concerne ao número de conexões, não está entre as 20 centrais de acordo com a métrica geodésica. O mesmo aconteceu com a BD Cine e a Rizoma Films. Essas três empresas possuem número elevado de conexões na rede, mas não estão associadas aos atores com maior prestígio na rede geral. Vale ressaltar, contudo, o fato já mencionado de que a rede brasileira é caracterizada por ligações intensas entre um número limitado de atores que formam um grupo coeso. Esses atores estão presentes na relação dos 20 atores com maior centralidade geodésica. Esse fato, certamente, reduziu a importância das três argentinas que não aparecem nessa relação.

4.2.4.3 Centralidade de Intermediação

A medida de intermediação baseia-se no controle potencial de um ator na interação de dois outros atores na mesma rede, o que sugere a capacidade de interromper a interação e o fluxo de informações e materiais (LOIOLA et al, 2013). Portanto, essa métrica identifica os atores com maior capacidade de controlar fluxos entre os outros atores na rede (BORGATTI, 2005; WASSEMAN; FAUST, 2007).

A Globo Filmes continua liderando a lista em primeiro lugar também de acordo com essa medida, dando sinal da força dessa companhia que só opera no mercado brasileiro (Quadro 26). Já a Aleph, que era a quarta na centralidade de grau e não estava entre as 20 primeiras na métrica geodésica, passa a figurar como a segunda mais influente no que concerne à intermediação da rede. Como pode ser notado na Figura 14, essa produtora não está no centro da rede, mas possui conexões com diversas pequenas produtoras, além de manter conexões com outras produtoras centrais, o que a torna uma das mais bem posicionadas na rede de produção. O mesmo acontece com três outras empresas que não constavam nas duas tabelas anteriores aparecem como centrais nessa medida. São elas: as argentinas Primer Plano Film Group e Universidad del Cine; e a brasileira Dezenove Som e Imagens.

N	Produtora	Intermediação	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	65,6	Brasil	Major
2	Aleph Producciones	37,1	Argentina	Independente
3	Chile Films (Megacolor, Cinecolor)	36,4	Chile	Major
4	Canal+	29,4	França	Major
5	Televisión Española (TVE)	22,2	Espanha	Independente
6	Quanta Produções	20,4	Brasil	Independente
7	Primer Plano Film Group	20,2	Argentina	Independente
8	Fox Films (20th, FIP)	19,5	Estados Unidos	Major
9	Patagonik Film Group	19,0	Argentina	Independente
10	Videofilmes Produções	16,8	Brasil	Independente
11	Gullane Filmes	16,5	Brasil	Independente
12	BD Cine	15,2	Argentina	Independente
13	Universidad del Cine	15,1	Argentina	Independente
14	Wanda Visión	14,6	Espanha	Major
15	Tornasol Films	13,9	Espanha	Independente
16	Warner Bros	13,3	Estados Unidos	Major
17	Televisión Federal (Telefe)	12,9	Argentina	Independente
18	Dezenove Som e Imagens	12,6	Brasil	Independente
19	Arte (França, Espanha)	12,3	França	Major
20	Lereby Produções	12	Brasil	Independente

Quadro 26: Centralidade de Intermediação - Mercosul 2004 a 2012

4.2.4.4 As produtoras centrais

O Quadro 27 agrega o resultado das três centralidades prescritas anteriormente de acordo com o número de vezes que as produtoras apareceram em cada medida de centralidade. O objetivo desse quadro é evidenciar quem são os 26 atores centrais da produção cinematográfica do Mercosul. Os resultados salientam que os atores estrangeiros e as majors estão mais presentes entre os atores centrais do que na média geral de origem. As empresas estrangeiras representam 32% dos atores dos países do Mercosul e 38% dos atores centrais. Entre os 26 produtores centrais, sete são majors. Isso significa que, enquanto no somatório geral as majors representam apenas 1,5% do total, essas companhias são 26% dos atores mais influentes dos países do Mercosul. Como salientamos anteriormente, as majors (de Hollywood ou como classificadas nesse trabalho) ainda não dominam a produção cinematográfica no Mercosul, todavia, a presença delas é marcada pelo posicionamento estratégico em projetos que envolvem produtoras influentes no mercado regional. Neste sentido, é sintomática a parceria das majors de Hollywood com o cluster brasileiro, formado em torno da Globo Filmes.

Presença nas medidas de centralidade	Produtora	Origem	Tipo
3	Globo Filmes	Brasil	Major
	Televisión Española (TVE)	Espanha	Independente
	Quanta Produções	Brasil	Independente
	Canal+	França	Major
	Patagonik Film Group	Argentina	Independente
	Lereby Produções	Brasil	Independente
	Tornasol Films	Espanha	Independente
	Fox Films (20th, FIP)	Estados Unidos	Major
	Televisión Federal (Telefe)	Argentina	Independente
	Wanda Visión	Espanha	Major
	Chile Films (Megacolor, Cinecolor)	Chile	Major
	Videofilmes Produções	Brasil	Independente
	Warner Bros	Estados Unidos	Major
	Arte (França, Espanha)	França	Major
Gullane Filmes	Brasil	Independente	
2	Teleimage	Brasil	Independente
	Aleph Producciones	Argentina	Independente
	BD Cine	Argentina	Independente
	Morena Filmes	Espanha	Independente
1	Rizoma Films	Argentina	Independente
	Primer Plano Film Group	Argentina	Independente
	Universidad del Cine	Argentina	Independente
	Dezenove Som e Imagens	Brasil	Independente
	Matanza Cine	Argentina	Independente
	Buena Onda Films	Reino Unido	Independente
	Estudio Mega	Brasil	Independente

Quadro 27: Produtoras centrais - Mercosul 2004 a 2012

Embora só se articule com produtoras do Brasil, as métricas de centralidade identificaram a Globo Filmes como a mais central das produtoras dos países do Mercosul. Tal indicador reflete o fato de que a Globo Filmes foi o ator com maior número de arestas, que se associa ao maior número de atores na rede e que mantém forte relação com um conjunto de atores. O nó que representa a Globo está no centro do fechado cluster de empresas brasileiras que sempre atuam em parceria. Criada em 1998, a produtora de cinema do mais importante grupo de comunicações do Brasil é uma gigante nacional. No artigo *A Globo entra no Cinema* (2005), a pesquisadora Anita Simis discute os diversos fatores que motivaram a entrada da Rede Globo no negócio cinematográfico. A autora aponta para o contexto da abertura dos mecanismos de incentivos fiscais, que gerou a possibilidade de financiamento público. Embora a legislação brasileira impeça que uma rede com direitos de exploração da radiodifusão receba recursos públicos como produtora cinematográfica, a coprodução é liberada (SIMIS, 2005). Simis também salienta a abertura de mercado que o *star system*

global poderia oferecer às produções cinematográficas. A Rede Globo tem entre seus funcionários contratados os mais famosos atores e diretores brasileiros, que poderiam atuar nos filmes da nova empresa (SIMIS, 2005). Adicionalmente, vale salientar a estrutura de equipamentos audiovisuais e o conhecimento técnico, artístico e de mercado acumulado pelo grupo. Conforme a análise de redes sociais salientou, a entrada da Globo Filmes no mercado provocou o surgimento de um grupo fechado e privilegiado. O sistema é injusto com as produtoras que não participam do cluster central do mercado cinematográfico e que passaram a ser conhecidas como as "sem-globo" (SIMIS, 2005). Além de disputar financiamento público com produtoras associadas à Globo Filmes, as produtoras independentes também carecem do "aparato de divulgação privilegiado que a emissora de TV com maior audiência coloca à disposição dos filmes que ela coproduz" (SIMIS, 2005, p. 4).

Nesse sentido, vale refletirmos sobre uma polêmica envolvendo a companhia que virou notícia no país em 2012. O ator brasileiro Caio Blat, contratado da TV Globo e produtor de filmes de sucesso nacional, gerou polêmica ao criticar o esquema de apoios da Globo Filmes⁸⁰. O tema já havia sido abordado em trabalhos acadêmicos desenvolvidos por pesquisadores como Matta e Loiola (2009). Todavia, essa foi a primeira vez que o sistema da Globo Filmes foi discutido publicamente por um "ator global" de prestígio. Durante um seminário para um grupo de produtores e realizadores na cidade de Suzano, em São Paulo, Blat declarou que o sistema de apoio da Globo Filmes funciona através da propaganda e do merchandising do filme na grade de programação da emissora. Os atores e diretores do filme são convidados a participar de programas divulgando o lançamento da obra. A Globo também inclui formas de divulgação indireta em telenovelas (personagens comentam sobre o filme), nos noticiários e nas outras mídias do grupo, como revistas, rádios, portais na internet, etc. Em retribuição pela divulgação, a "TV Globo gera um boleto" para a Globo Filmes. Ou seja, as ações de divulgação indireta geram custo que entra no contrato do filme como a parte de financiamento da coprodutora Globo Filmes. Conforme narra Caio Blat:

Aí eu descobri que essas coisas são pagas. Que quando vou no programa do Jô Soares fazer uma entrevista em que ele mostra um trecho do filme isso é

⁸⁰ O ator Caio Blat fez as declarações em maio de 2012 durante uma palestra organizada pela Prefeitura de Suzano, em São Paulo. A gravação da conversa foi colocada na internet em julho e gerou polêmica no meio cultural. O ator, contratado da Globo, escreveu um comunicado pedindo desculpas ao grupo. O vídeo e o pedido de desculpas do ator estão disponíveis em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1129103-apos-criticar-globo-filmes-caio-blat-pede-desculpas.shtml>>. Acesso em: out 2012.

considerado uma ação de merchandising, e não jornalismo [...] A TV Globo faz uma ação de merchandising do filme e apresenta um custo, uma fatura, pra Globo Filmes pagar. Ela cobra dela mesmo (CAIO BLAT, FOLHA DE SÃO PAULO, 31/07/2012).

O sistema parece injusto para os coprodutores que investiram financeiramente na produção e, posteriormente, precisam dividir os resultados da bilheteria com mais um sócio. Se o sistema realmente funciona no modelo declarado por Caio Blat, o que motiva os produtores a se sujeitarem a esse esquema? Ora, conforme o próprio ator conclui: "Se você não fechar com a Globo Filme, morreu, seu filme não vai aparecer em lugar nenhum" (CAIO BLAT, FOLHA DE SÃO PAULO, 31/07/2012). Como salientamos anteriormente, a questão está relacionada com o fato de que o cinema se desenvolve em rede, desde a produção até o consumo. Os atores envolvidos em um determinado projeto podem agregar valor econômico e simbólico e elevar as possibilidades de sucesso da empreitada (KIRSCHBAUM, 2006; LOIOLA; LIMA; 2009). Neste sentido, o poder da Globo para influenciar consumos e tendências na população brasileira, que é de notório saber, pode representar o sucesso ou o fracasso de um filme. Os produtores, dependentes de um sistema de comunicação não democrático e controlado por uma força hegemônica preferem se sujeitar ao modelo vigente do que ensaiar qualquer distanciamento do grupo dominante. O próprio Caio Blat escreveu um comunicado com um pedido de retratação à Rede Globo. O ator acusou a prefeitura de Suzano de ter filmado e divulgado o material sem autorização formal (CAIO BLAT, FOLHA DE SÃO PAULO, 31/07/2012).

Nesse contexto, vale concluir afirmando que, pelos dados apresentados na pesquisa, verificou-se a formação de um espaço cinematográfico regional na produção de filmes, embora não se trate de um mercado integrado. Observa-se a existência de dois clusters principais e localizados em posições opostas na rede. O cluster brasileiro é delineado a partir das coproduções da Globo Filmes, com influência de majors americanas. Já o cluster argentino é formado por diversas empresas que se associam, em geral, a coprodutoras europeias, principalmente francesas e espanholas. Nas próximas páginas vamos recortar a análise por períodos para verificar o desenvolvimento desse padrão de relacionamento ao longo do tempo.

4.3 O que muda com o tempo? Análise da rede em três períodos

Na sessão anterior, apresentamos resultados gerais da análise da rede de produção cinematográfica do Mercosul através dos filmes longas-metragens de ficção lançados nos quatro países no período de oito anos. Essa sessão tem por objetivo analisar como a rede foi sendo alterada no tempo. Dividimos o período de 2004 a 2012 em três temporadas com a mesma duração de três anos cada: 2004 a 2006; 2007 a 2009; e 2010 a 2012. Para efetuar a análise longitudinal, foi preciso criar novas matrizes baseadas nos filmes lançados em cada um desses períodos e proceder os cálculos das métricas da rede no programa Gephi. Apresentamos uma análise comparativa dos resultados gerais com cada um desses períodos a partir da origem dos atores e da estrutura da rede, bem como da identificação dos atores centrais.

4.3.1 Análise longitudinal da origem das produtoras

No que concerne à origem das produtoras, a análise longitudinal evidenciou que as mudanças não foram significativas (Figura 15). Os atores dos países do Mercosul apresentaram maior participação no mercado regional de produção nos quatro períodos, conforme ocorreu na rede geral. Uma pequena variação pode ser percebida no que concerne aos percentuais de produtoras da Argentina e do Brasil. Ademais, os maiores parceiros foram os europeus, com destaque para as colaborações dos países do Cone Sul com a Espanha e a França. Os Estados Unidos também mantém a mesma faixa percentual nos períodos em estudo.

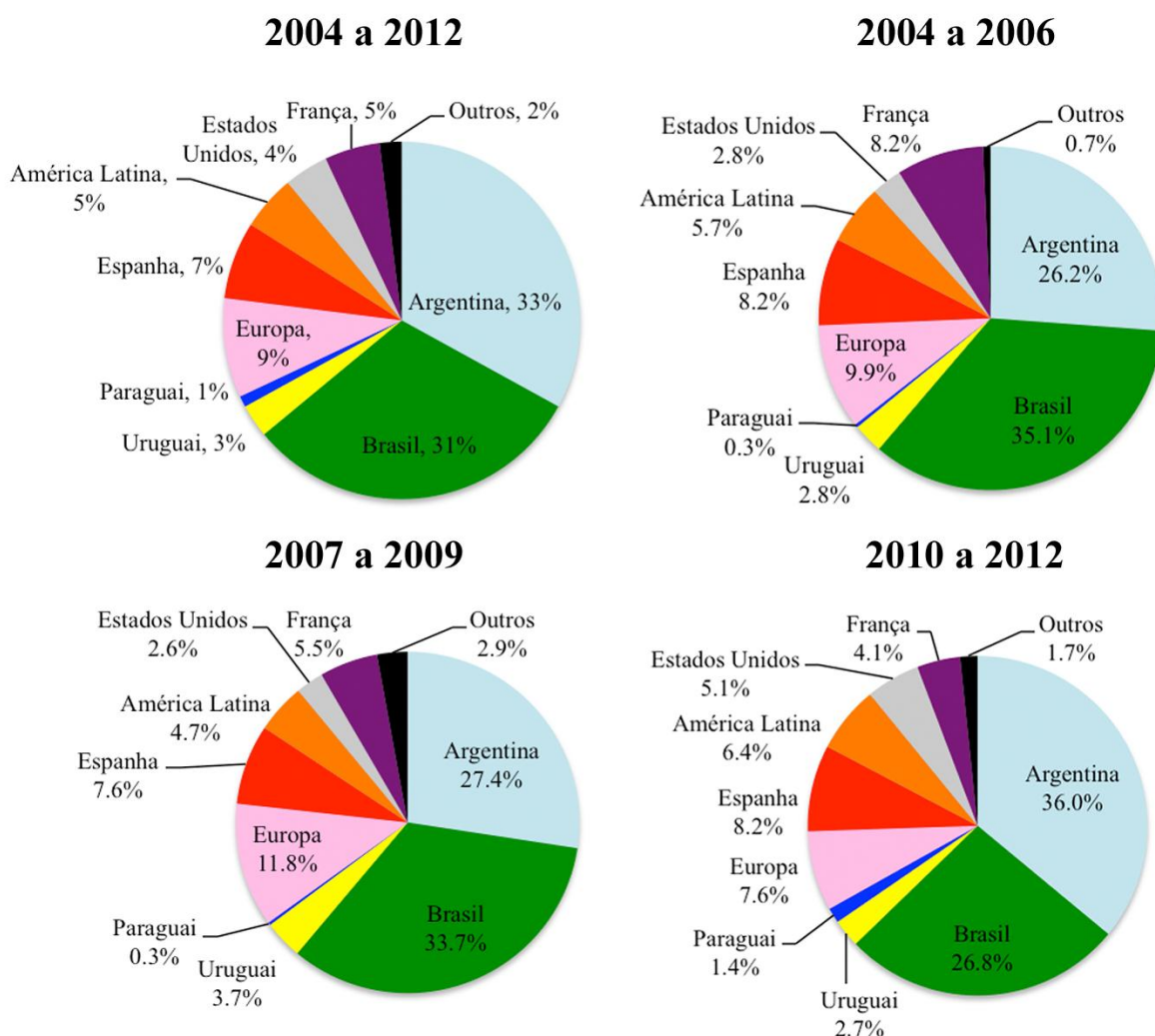


Figura 15: Origem das produtoras por períodos

4.3.2 Análise longitudinal da estrutura da rede e dos atores centrais

O Quadro 28 apresenta os dados da estrutura da rede total e os indicadores de cada período. No geral, a rede expandiu-se a cada temporada, de acordo com o crescimento da produção de filmes na região e, concomitantemente, do número de produtoras participantes da indústria cinematográfica regional. Todavia, não existe grande disparidade entre os períodos. O que chama à atenção é a formação de clusters, o que analisaremos com base nos gráficos que representam a rede em cada período.

Métrica ARS	Rede de Produção do Mercosul	Análise longitudinal da rede		
		2004-2006	2007-2009	2010-2012
Filmes	961	249	335	377
Nós (produtoras)	1054	283 (26,85%)	383 (36,3%)	568 (53,89%)
Tamanho da rede	2392	688	794	1073
Variação de arestas	1 a 101	1 a 42	1 a 50	1 a 46
Média de laços	4,5	4,86	4,14	4,4
Diâmetro da rede	9	8	13	9
Modularidade	0,093	0,724	0,833	0,83
Cliques	3340	908	1046	1292
Coefficiente de clusterização	0,80	0,834	0,843	0,86
Clusters	1 - 198 nós 2 - 54 nós	1 - 26 nós 2 - 16 nós 3 - 7 nós	1 - 39 nós 2 - 77 nós 3 - 15 nós 4 - 52 nós	1 - 194 nós

Quadro 28: Evolução da estrutura da rede de produção do Mercosul

4.3.2.1 O período 2004 a 2006

O gráfico da rede salienta o padrão de relacionamento das 283 produtoras que atuaram na produção de filmes no Mercosul de 2004 a 2006 (Figura 16). A ARS identificou três clusters na rede, porém a maior parte dos nós se organizam em cliques isolados. As 20 produtoras com maior centralidade de grau estão indicadas por seus respectivos títulos, de modo a facilitar a localização desses atores na rede (Quadro 29). O formato do gráfico, baseado em algoritmos no modelo Force Atlas, indica uma rede formada por dois lados opostos com pouca articulação central. A concentração do cluster das produtoras brasileiras está localizado do lado superior esquerdo do gráfico na cor verde. É interessante notar que trata-se de um grupo fechado que cooperou com majors norte-americanas, uma francesa e a chilena Chile Filmes, que faz a ponte com o outro lado da rede. O relacionamento próximo e intenso entre algumas produtoras brasileiras é salientado pela posições de tais companhias no ranking da centralidade geodésica (Quadro 30). Na parte inferior direita, as articulações entre as produtoras argentinas e uruguaias com produtoras francesas e espanholas é bem visível. Portanto, quase não existe articulação dos clusters brasileiro e argentino.

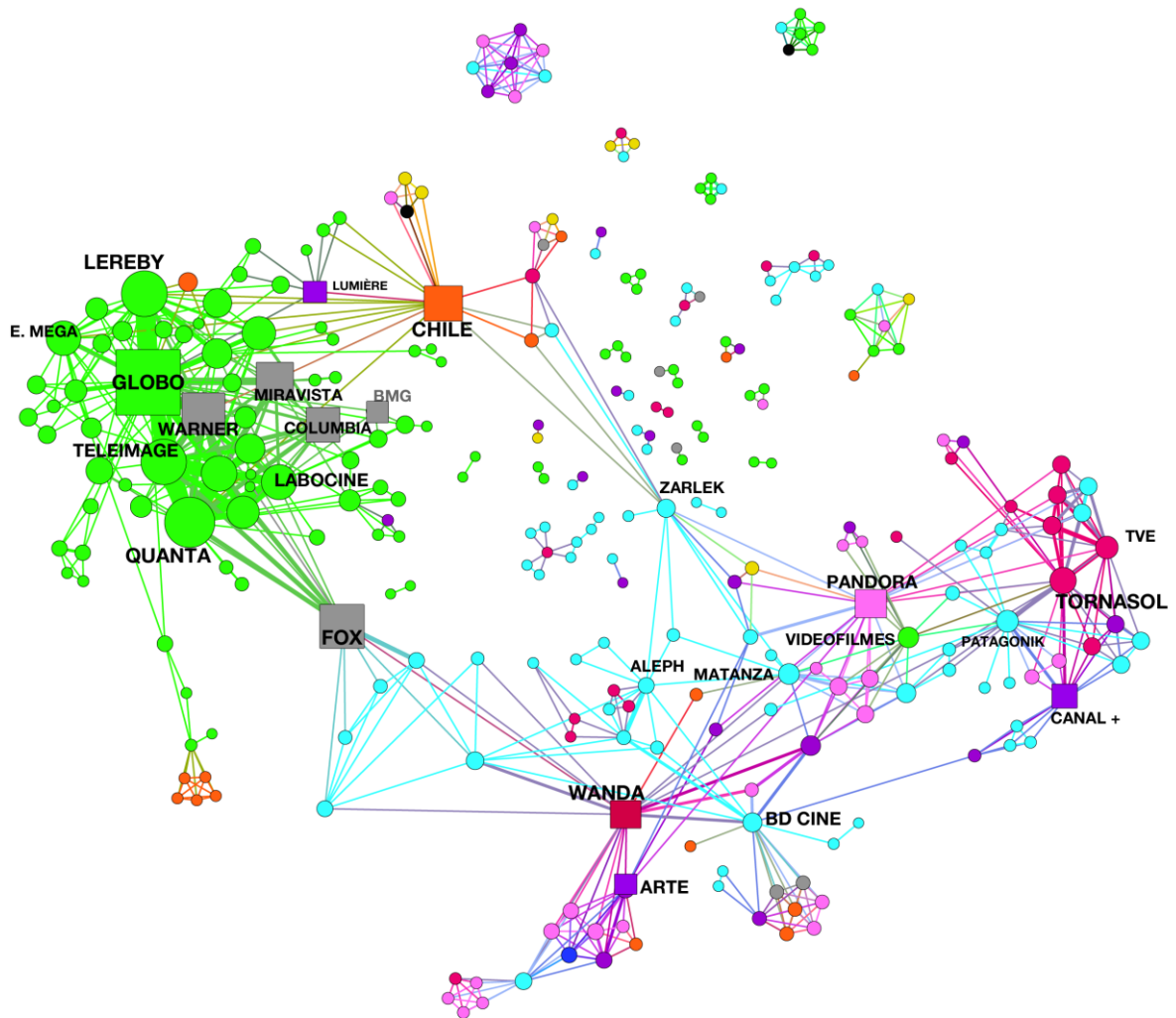


Figura 16: Rede de produtoras que atuaram no Mercosul - 2004 a 2006

LEGENDA:

Tamanho dos nós: Centralidade Geodésica (Bonacich) de 10 a 60. **Rótulos:** Centralidade de Grau. **Laço:** linha grossa (forte); linha fina (fraco). **Forma do nó:** tipo - Independente (círculo); major (quadrado). **Cor do nó:** origem - Argentina (azul claro); Brasil (verde); Paraguai (azul escuro); Uruguai (amarelo); Estados Unidos (cinza); América Latina (laranja); Espanha (vermelho); França (lilás); Europa (rosa); Outros (preto). **Layout:** Force Atlas.

A centralidade de intermediação (Quadro 31) ressalta a atuação das produtoras que conectam a rede. É o caso da Fox Filmes, que produziu diversos filmes através de subsidiárias na Argentina e no Brasil. Em segundo lugar aparece a Wanda Visión, produtora espanhola que também ocupa a sexta posição no que concerne à centralidade de grau. A Globo aparece como terceira no ranking das produtoras com poder de intermediação pelo papel que ocupa no mercado brasileiro. A produtora cooperou em diversos filmes realizados no período. Por fim,

a Chile Films, em quarto lugar, também opera como um conector entre as duas extremidades da rede produtiva do Mercosul.

N	Produtora	Grau	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	42	Brasil	Major
2	Quanta Produções	25	Brasil	Independente
3	Tornasol Films	23	Espanha	Independente
4	Lereby Produções	23	Brasil	Independente
5	Pandora Filmproduktion	20	Alemanha	Major
6	Wanda Visión	19	Espanha	Independente
7	Chile Films (Megacolor, Cinecolor)	18	Chile	Major
8	Patagonik Film Group	18	Argentina	Independente
9	Teleimage	18	Brasil	Independente
10	BD Cine	17	Argentina	Independente
11	Televisión Española (TVE)	15	Espanha	Independente
12	Labo Cine do Brasil	15	Brasil	Independente
13	Fox Films (20th, FIP)	15	Estados Unidos	Major
14	Warner Bros	15	Estados Unidos	Major
15	Matanza Cine	14	Argentina	Independente
16	Canal+	13	França	Major
17	Videofilmes Produções	13	Brasil	Independente
18	Estúdios Mega	13	Brasil	Independente
19	Arte (França, Espanha)	12	França	Major
20	Aleph Producciones	12	Argentina	Independente

Quadro 29: Centralidade de grau produtoras - Mercosul 2004 a 2006

N	Produtora	Geodésica	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	1	Brasil	Major
2	Quanta Produções	0,786	Brasil	Independente
3	Lereby Produções	0,699	Brasil	Independente
4	Teleimage	0,691	Brasil	Independente
5	Warner Bros	0,602	Estados Unidos	Major
6	Fox Films (20th, FIP)	0,513	Estados Unidos	Major
7	Diler & Associados	0,498	Brasil	Independente
8	Labo Cine do Brasil	0,490	Brasil	Independente
9	Estudio Mega	0,480	Brasil	Independente
10	Conspiração Filmes	0,456	Brasil	Independente
11	Columbia Tristar	0,447	Estados Unidos	Major
12	Chile Films (Megacolor, Cinecolor)	0,442	Chile	Major
13	Miravista	0,434	Estados Unidos	Major
14	Xuxa Produções	0,433	Brasil	Independente
15	Total Entertainment	0,384	Brasil	Independente
16	Renato Aragão Produções	0,382	Brasil	Independente
17	Tibet Films	0,361	Brasil	Independente
18	Espaço/Z	0,329	Brasil	Independente
19	Tornasol Films	0,318	Espanha	Independente
20	Pandora Filmproduktion	0,313	Alemanha	Major

Quadro 30: Centralidade geodésica produtoras - Mercosul 2004 a 2006

N	Produtora	Intermediação	Origem	Tipo
1	Fox Films (20th, FIP)	5.736	Estados Unidos	Major
2	Wanda Visión	5.655	Espanha	Independente
3	Globo Filmes	5.499	Brasil	Major
4	Chile Films (Megacolor, Cinecolor)	3.371	Chile	Major
5	Zarlek Producciones	3.184	Argentina	Independente
6	BD Cine	2.734	Argentina	Independente
7	Patagonik Film Group	2.458	Argentina	Independente
8	Pandora Filmproduktion	2.186	Alemanha	Major
9	Quanta Produções	1.579	Brasil	Independente
10	Guacamole Films	1.473	Argentina	Independente
11	Casa de Cinema de Porto Alegre	1.432	Brasil	Independente
12	Aleph Producciones	1.294	Argentina	Independente
13	Matanza Cine	1.267	Argentina	Independente
14	Dezenove Som e Imagens	1.091	Brasil	Independente
15	Tornasol Films	1.047	Espanha	Independente
16	Total Entertainment	986	Brasil	Independente
17	Lereby Produções	942	Brasil	Independente
18	Lita Stantic Producciones	910	Argentina	Independente
19	Videofilmes Produções	741	Brasil	Independente
20	Viriato Films	732	Espanha	Independente

Quadro 31: Centralidade de intermediação produtoras - Mercosul 2004 a 2006

4.3.2.2 O período 2007 a 2009

Entre 2007 e 2009, foram lançados 335 filmes nos quatro países do Mercosul, com a participação de 383 produtoras (Figura 17). Os resultados da rede no período foram influenciados pela ampliação do número de coproduções, incluindo grandes coproduções internacionais. A exemplo, podemos citar *Ensaio sobre a Cegueira*, uma coprodução Japão, Brasil, Canadá e Uruguai, com registro de créditos para produtoras de outras nacionalidades. Outros exemplos são os filmes *Cobrador*, *in God we Trust*, que reuniu produtoras brasileiras, argentinas, espanholas e francesas; e *El Baño del Papa*, filme franco-uruguaio-brasileiro. Como demonstra o Apêndice O, o apoio do Ibermedia foi fundamental para a realização da maioria das coproduções realizadas no Mercosul no período. Esses projetos foram capazes de alterar um pouco o formato da rede, com os clusters brasileiros e argentino ocupando posições paralelas no centro do gráfico. Portanto, identificamos uma tendência à formação de redes informais do espaço cinematográfico regional sobre a influência do Ibermedia. As coproduções também incluíram novas empresas no ranking dos atores centrais do Mercosul (Quadros 32, 33 e 34). Porém o cluster central do mercado brasileiro continuou fechado nele mesmo. No geral, identificamos uma leve tendência à integração nesse período.

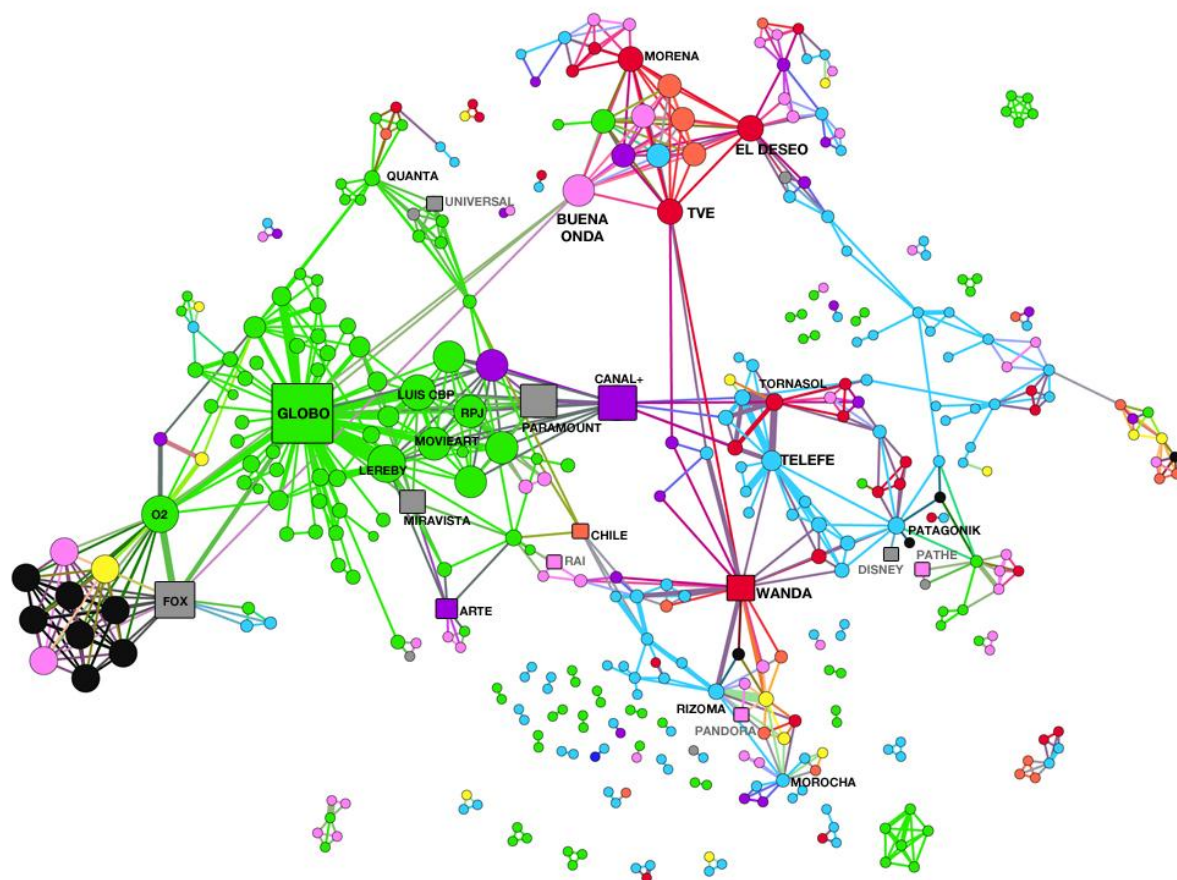


Figura 17: Rede de produtoras que atuaram no Mercosul - 2007 a 2009

LEGENDA:

Tamanho dos nós: Centralidade Geodésica (Bonacich) de 10 a 60. **Rótulos:** Centralidade de Grau. **Laço:** linha grossa (forte); linha fina (fraco). **Forma do nó:** tipo - Independente (círculo); major (quadrado). **Cor do nó:** origem - Argentina (azul claro); Brasil (verde); Paraguai (azul escuro); Uruguai (amarelo); Estados Unidos (cinza); América Latina (laranja); Espanha (vermelho); França (lilás); Europa (rosa); Outros (preto). **Layout:** Force Atlas.

N	Produtora	Grau	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	50	Brasil	Major
2	Wanda Visión	21	Espanha	Independente
3	Lereby Produções	19	Brasil	Independente
4	El Deseo	18	Espanha	Independente
5	O2 Produções	18	Brasil	Independente
6	Televisión Federal (Telefe)	17	Argentina	Independente
7	Fox Films (20th, FIP)	16	Estados Unidos	Major
8	Patagonik Film Group	15	Argentina	Independente
9	Quanta Produções	15	Brasil	Independente
10	Rizoma Filmes	15	Argentina	Independente
11	Morena Filmes	15	Espanha	Independente
12	Canal+	15	França	Major
13	Luiz Carlos Barreto Produções	14	Brasil	Independente
14	Tornasol Filmes	13	Espanha	Independente
15	Buena Onda Filmes	13	Reino Unido	Independente
16	Televisión Española (TVE)	13	Espanha	Independente
17	Morocha Filmes	13	Argentina	Independente
18	Moonshot Pictures	12	Brasil	Independente
19	RPJ Produtores Associados	12	Brasil	Independente
20	Telemage	12	Brasil	Independente

Quadro 32: Centralidade de grau produtoras - Mercosul 2007 a 2009

N	Produtora	Geodésica	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	1	Brasil	Major
2	Lereby Produções	0,590	Brasil	Independente
3	O2 Produções	0,571	Brasil	Independente
4	Luiz Carlos Barreto Produções	0,540	Brasil	Independente
5	Canal+	0,533	França	Major
6	Fox Films (20th, FIP)	0,521	Estados Unidos	Major
7	MovieArte Produções	0,586	Brasil	Independente
8	Moonshot Pictures	0,478	Brasil	Independente
9	RPJ Produtores Associados	0,478	Brasil	Independente
10	CFK Participações	0,463	Brasil	Independente
11	MACT Productions	0,463	França	Independente
12	Ocean Films	0,463	Brasil	Independente
13	Paramount Pictures	0,463	Estados Unidos	Major
14	Buena Onda Filmes	0,459	Reino Unido	Independente
15	Asmik Ace Entertainment	0,387	Japão	Independente
16	Bee Vine Pictures	0,387	Japão	Independente
17	Corus Entertainment	0,387	Canadá	Independente
18	Gaga	0,387	Japão	Independente
19	Mikado	0,387	Itália	Independente
20	Potboiler Productions	0,387	Reino Unido	Independente

Quadro 33: Centralidade geodésica produtoras - Mercosul 2007 a 2009

N	Produtora	Intermediação	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	12.946	Brasil	Major
2	Wanda Visión	8.851	Espanha	Major
3	Canal+	7.097	França	Major
4	Buena Onda Films	6.302	Reino Unido	Independente
5	El Deseo	5.618	Espanha	Independente
6	Televisión Federal (Telefe)	5.570	Argentina	Independente
7	Patagonik Film Group	4.615	Argentina	Independente
8	Televisión Española (TVE)	4.355	Espanha	Independente
9	San Luis Cine	3.706	Argentina	Independente
10	Cruzdelsur Audiovisual	3.560	Argentina	Independente
11	Rizoma Films	3.122	Argentina	Independente
12	Tornasol Films	3.094	Espanha	Independente
13	Quanta Produções	3.082	Brasil	Independente
14	Universidad del Cine	3.043	Argentina	Independente
15	Aleph Producciones	2.834	Argentina	Independente
16	Videofilmes Produções	2.214	Brasil	Independente
17	Lereby Produções	2.214	Brasil	Independente
18	O2 Produções	2.050	Brasil	Independente
19	Gullane Filmes	2.046	Brasil	Independente
20	Domenica Films	2.042	Argentina	Independente

Quadro 34: Centralidade de intermediação produtoras - Mercosul 2007 a 2009

4.3.2.3 O período 2010 a 2012

A representação da rede no período de 2010 a 2012 apresenta um cenário mais encorajador no que concerne ao processo de integração regional e confirma a tendência à integração da rede informal (Figura 18). Se, por um lado, o cluster brasileiro das grandes produtoras que trabalham em cooperação com majors americanas continua fechado e integrado, por outro, esse cluster, aos poucos, deixa de ter uma posição de destaque na rede. Agora, o centro é ocupado por diversos cliques. O destaque vai para a atuação da Canal+, da França; e da TVE, da Espanha; entre outras empresas dos mesmos países. O cenário também coloca em evidência a realização de coproduções dentro do Mercosul, com o apoio do programa Ibermedia. São destaques os filmes *Infância Clandestina*, *Flacas Vacas*, *Reus*, *Histórias de Amor que só existem quando lembradas*, entre outros (APÊNDICE O).

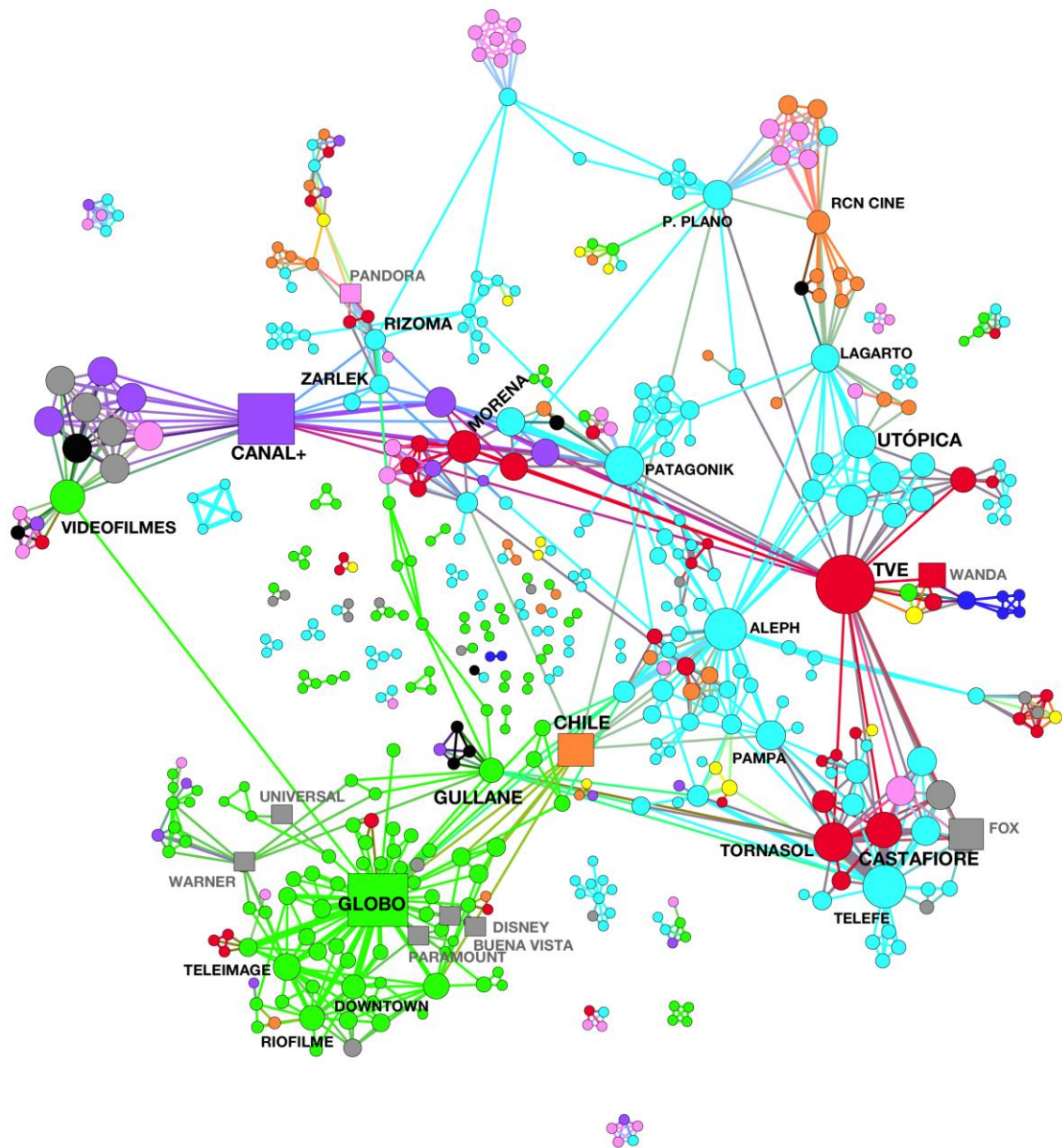


Figura 18: Rede de produtoras que atuaram no Mercosul - 2010 a 2012.

LEGENDA:

Tamanho dos nós: Centralidade Geodésica (Bonacich) de 10 a 60. **Rótulos:** Centralidade de Grau. **Laço:** linha grossa (forte); linha fina (fraco). **Forma do nó:** tipo - Independente (círculo); major (quadrado). **Cor do nó:** origem - Argentina (azul claro); Brasil (verde); Paraguai (azul escuro); Uruguai (amarelo); Estados Unidos (cinza); América Latina (laranja); Espanha (vermelho); França (lilás); Europa (rosa); Outros (preto). **Layout:** Force Atlas.

N	Produtora	Grau	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	46	Brasil	Major
2	Aleph Producciones	32	Argentina	Independente
3	Televisión Española (TVE)	29	Espanha	Independente
4	Televisión Federal (Telefe)	26	Argentina	Independente
5	Patagonik Film Group	24	Argentina	Independente
6	Canal+	20	França	Major
7	Primer Plano Film Group	19	Argentina	Independente
8	Lagarto Cine	18	Argentina	Independente
9	Teleimage	17	Brasil	Independente
10	Tornasol Films	17	Espanha	Independente
12	Riofilme	16	Brasil	Independente
13	Videofilmes Produções	16	Brasil	Independente
14	RCN Cine	15	Colômbia	Independente
15	Utópica Cine	14	Argentina	Independente
16	Pampa Films	14	Argentina	Independente
17	Castafiore Films	14	Espanha	Independente
18	Morena Films	14	Espanha	Independente
19	Gullane Films	14	Brasil	Independente
20	Downtown Filmes	13	Brasil	Independente

Quadro 35: Centralidade de grau produtoras - Mercosul 2010 a 2012

N	Produtora	Geodésica	Origem	Tipo
1	Televisión Española (TVE)	1	Espanha	Independente
2	Canal+	0,743	França	Major
3	Globo Filmes	0,723	Brasil	Major
4	Televisión Federal (Telefe)	0,682	Argentina	Independente
5	Aleph Producciones	0,657	Argentina	Independente
6	Patagonik Film Group	0,600	Argentina	Independente
7	Tornasol Films	0,591	Espanha	Independente
8	Castafiore Films	0,527	Espanha	Independente
9	Videofilmes Produções	0,504	Brasil	Independente
10	Morena Films	0,462	Espanha	Independente
11	Utópica Cine	0,458	Argentina	Independente
12	Travesia Productions	0,430	Argentina	Independente
13	Hibou Producciones	0,430	Argentina	Independente
14	Arte	0,411	França	Major
15	Fox Films (20th, FIP)	0,404	Estados Unidos	Major
16	Pampa Films	0,400	Argentina	Independente
17	Haddock Films	0,394	Argentina	Independente
18	Ars Magna Films	0,394	Argentina	Independente
19	Peceval Pictures	0,394	Estados Unidos	Independente
20	Ters Filmproduktion	0,394	-	Independente

Quadro 36: Centralidade geodésica produtoras - Mercosul 2010 a 2012

N	Produtora	Intermediação	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	18.863	Brasil	Major
2	Aleph Producciones	11.819	Argentina	Independente
3	Televisión Española (TVE)	11.523	Espanha	Independente
4	Chile Films (Cinecolor, Megacolor)	10.113	Chile	Major
5	Primer Plano Film Group	9.972	Argentina	Independente
6	Rizoma Films	8.753	Argentina	Independente
7	Gullane Films	8.753	Brasil	Independente
8	Canal+	7.943	França	Major
9	Patagonik Film Group	6.677	Argentina	Independente
10	Televisión Federal (Telefe)	5.940	Argentina	Independente
11	Universidad del Cine	5.616	Brasil	Independente
12	Videofilmes Produções	5.451	Brasil	Independente
13	Ruda Cine	4.858	Argentina	Independente
14	Pampa Films	4.356	Brasil	Independente
15	Warner Bros	3.851	Estados Unidos	Major
16	Tornasol Films	7.735	Espanha	Independente
17	Control Z Films	2.592	Uruguai	Independente
18	Costa Films	2.549	Argentina	Independente
19	Armonika Entertainment	2.275	Espanha	Independente
20	Lagarto Cine	2.269	Argentina	Independente

Quadro 37: Centralidade de intermediação produtoras - Mercosul 2010 a 2012

4.4 Um mercado regional ou quatro indústrias nacionais?

Os resultados da rede geral e das redes por períodos evidenciaram que a dinâmica da colaboração entre atores do Mercosul caminha no sentido da aproximação entre as redes informais, que pode gerar a integração do espaço cinematográfico regional. Essa tendência pode se manter ou mudar sob a influência de outros fatores como, por exemplo, a ampliação ou redução das políticas públicas de estímulo à coprodução regional (Ibermedia, editais bilaterais no Mercosul, etc.). De fato, o número de produtoras de um país do Mercosul que atuaram em parceria com companhias produtoras dos outros mercados nacionais foi limitado. Principalmente, é preciso ter em vista as diferentes características dos modelos de articulação das produtoras da Argentina e do Brasil. Levando em consideração esses resultados, essa sessão tem por objetivo apresentar a análise das redes de cada país do Mercosul. Novamente, foi necessário gerar matrizes e recalculas as redes baseadas nos filmes longas-metragens de ficção lançados por Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai

4.4.1 Origem das produtoras em cada mercado nacional

Nessa sessão, apresentamos a classificação da origem das produtoras dos filmes coproduzidos por cada país do Mercosul. Os percentuais são relativos à situação de cada país e não absolutos da produção regional. Tais indicadores se referem ao total de filmes coproduzidos pelo país em questão. Por exemplo, a participação da Espanha em filmes argentinos foi de 11,5% do total de 542 filmes da Argentina. Já no Paraguai, o percentual espanhol de 13% se refere aos 14 filmes nos quais o Paraguai participou. Ademais, vale lembrar que os dados incluem as coproduções que envolveram os países do Mercosul. Na nossa análise, não levamos em consideração a posição de sócios majoritários ou minoritários. Portanto, as colaborações são contabilizadas da mesma forma para todos os países envolvidos.

A Figura 19 salienta que, embora a cooperação entre os países do Mercosul seja limitada, as coproduções com parceiros estrangeiros são cruciais para a produção da região. O Brasil é o único país da região no qual as produtoras nacionais são maioria nos filmes lançados pelo país (62%). Esse percentual evidencia o quanto o Brasil ainda é fechado para coproduções internacionais, principalmente na região. O presença de produtoras do Mercosul nas produções brasileiras não chega a 8% do total. O outro extremo é o Uruguai, cujas produtoras representam apenas 2,9% do total de atores envolvidos nas produções cinematográficas com o país. O dado demonstra o fato de que existe um número limitado de produtoras em operação no Uruguai. Como a métrica leva em consideração o número de produtoras e não a quantidade de filmes produzidos, o gráfico revela a concentração da produção uruguaia em apenas algumas empresas. Todavia, essas produtoras estão participando de diversas coproduções com a Argentina e o Brasil, bem como com outros atores internacionais. É interessante notar como a alternativa da coprodução é praticamente uma vocação da cinematografia nacional uruguaia.

Destacamos que os quatro países contam com empresas europeias como maiores colaboradoras fora da região. O percentual de produtoras europeias que coproduziram no Mercosul foi de 30% na Argentina, 16,6% no Brasil, 39% no Paraguai e 20,4% no Uruguai. A Espanha é o principal coprodutor do Mercosul. A participação efetiva das empresas espanholas (11,5%) em coproduções com a Argentina pode estar relacionada à políticas do governo espanhol para promover a indústria cinematográfica e à investimentos do programa

Ibermedia em coproduções ibero-americanas. Todavia, deve-se também levar em consideração as semelhanças culturais, idiomáticas e a história comum dos dois países. Entre 2002 e 2007, a Espanha participou de 290 coproduções. Desse total, a Argentina participou de 50 coproduções, se classificando como o maior parceiro espanhol (JIMÉNEZ, 2009b). O segundo maior colaborador externo é a França, e o terceiro, os Estados Unidos.

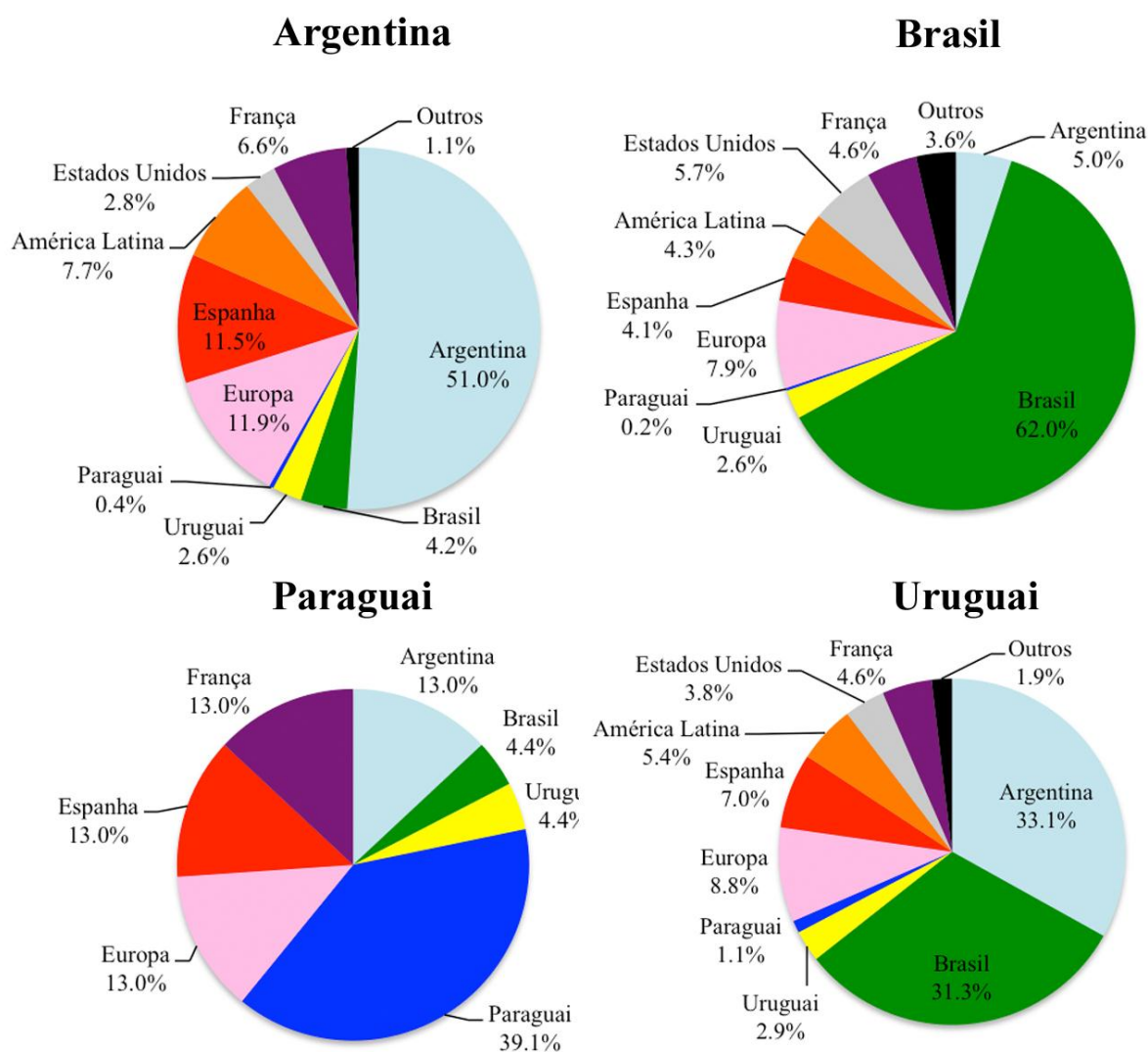


Figura 19: Origem das produtoras por países - 2004 a 2012

4.4.2 A estrutura e os atores centrais das redes nacionais

A análise da estrutura das redes nacionais salienta as assimetrias regionais, comuns ao bloco do Mercosul (Quadro 38). Todavia, dividir o quadro em dois lados opostos seria aderir a uma simplificação comumente utilizada, porém que não condiz com a realidade do setor cinematográfico. A Argentina e o Brasil, de fato, são líderes da produção cinematográfica regional; enquanto o Uruguai e o Paraguai, são países menores e menos industrializados. Todavia, os dados da rede demonstram quatro diferentes realidades nacionais.

Métrica ARS	Rede de Produção do Mercosul	Redes nacionais de produção			
		Argentina	Brasil	Paraguai	Uruguai
Filmes ⁽¹⁾	961	542	411	14	52
Nós (produtoras)	1054	529 (50,19%)	418 (39,62)	23 (2,18%)	118 (11,18%)
Tamanho da rede	2392	1398	1088	60	274
Varição de arestas	1 a 101	1 a 50	1 a 101	1 a 14	1 a 18
Média de laços	4,5	5,28	5,20	5,217	4,64
Diâmetro da rede	9	8	10	3	5
Modularidade:	0,093	0,716	0,63	0,46	0,79
Cliques	3340	1877	1656	90	405
Coefficiente de clusterização	0,80	0,828	0,818	0,918	0,90
Clusters	1 - 198 nós 2 - 54 nós	1 - 210 nós 2 - 3 nós	0	1 - 3 nós	1 - 9 nós

Quadro 38: Evolução da estrutura da rede de produção do Mercosul

⁽¹⁾ Inclui filmes coproduzidos por dois ou mais países do Mercosul

4.4.2.1 Argentina

Na Argentina, levando em consideração as 20 produtoras com maior centralidade de grau, 12 são nacionais, cinco são espanholas, duas francesas e uma é alemã. As produtoras que ocupam as primeiras posições são argentinas (Patagonik Film Group e Aleph Producciones). Duas empresas de outros países do Mercosul aparecem na lista das centrais da Argentina (Quadros 39, 40 e 41). A uruguaia Control Z Films é a empresa responsável por sucessos do cinema do Uruguai como *25 Watts*, *Whisky* e *Gigante*. Por sua vez, a brasileira Panda Filmes é uma empresa de Porto Alegre com tradição em coproduções com os vizinhos da América do Sul. É interessante que as produtoras brasileiras que aparecem na rede da Argentina não são consideradas centrais na rede do Brasil. Também é digno de nota a

reduzida presença de majors norte-americanas. A 20th Century Fox, que atua através da subsidiária Fox Argentina, é a única companhia de Hollywood no rol das centrais na Argentina. A Figura 20 salienta a integração do cinema argentino e a centralidade das companhias nacionais na rede. O gráfico expõe um grande cluster composto por 210 nós (40%) e diversos cliques.

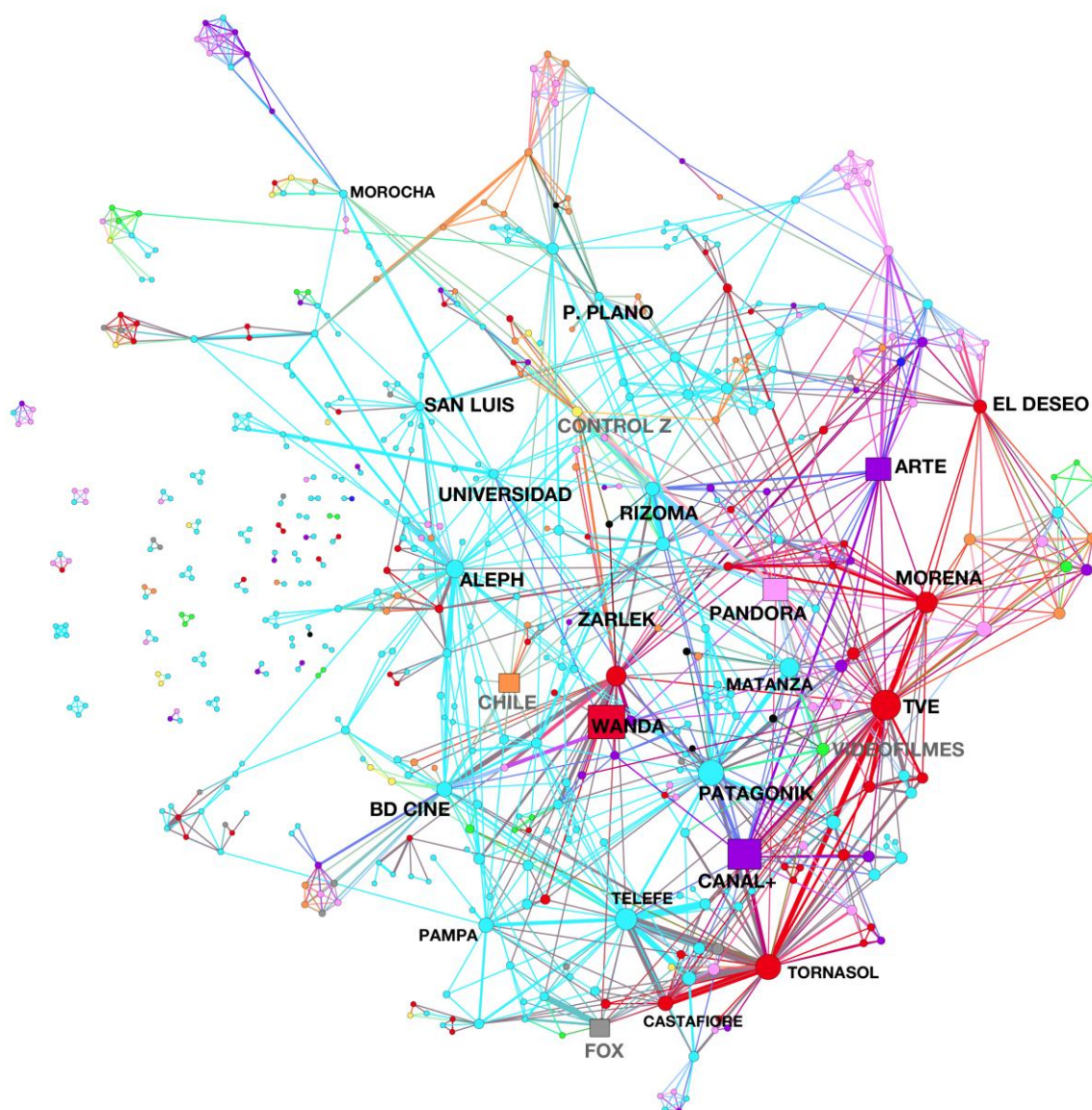


Figura 20: Rede de produtoras que atuaram na Argentina - 2004 a 2012

LEGENDA:

Tamanho dos nós: Centralidade Geodésica (Bonacich) de 10 a 60. **Rótulos:** Centralidade de Grau. **Laço:** linha grossa (forte); linha fina (fraco). **Forma do nó:** tipo - Independente (círculo); major (quadrado). **Cor do nó:** origem - Argentina (azul claro); Brasil (verde); Paraguai (azul escuro); Uruguai (amarelo); Estados Unidos (cinza); América Latina (laranja); Espanha (vermelho); França (lilás); Europa (rosa); Outros (preto). **Layout:** Force Atlas.

N	Produtora	Grau	Origem	Tipo
1	Patagonik Film Group	50	Argentina	Independente
2	Aleph Producciones	47	Argentina	Independente
3	Televisión Española (TVE)	47	Espanha	Independente
4	Tornasol Films	44	Espanha	Independente
5	Televisión Federal (Telefe)	38	Argentina	Independente
6	Wanda Visión	35	Espanha	Independente
7	BD Cine	32	Argentina	Independente
8	Morena Films	29	Espanha	Independente
9	Rizoma Films	27	Argentina	Independente
10	Primer Plano Film Group	25	Argentina	Independente
11	Matanza Cine	25	Argentina	Independente
12	Canal+	25	França	Major
13	San Luis Cine	24	Argentina	Independente
14	Pandora Filmproduktion	24	Alemanha	Major
15	Zarlek Producciones	23	Argentina	Independente
16	Arte	21	França	Major
17	El Deseo	21	Espanha	Independente
18	Universidad del Cine	21	Argentina	Independente
19	Pol-Ka Producciones	20	Argentina	Independente
20	Pampa Films	23	Argentina	Independente

Quadro 39: Centralidade de grau produtoras - Argentina 2004 a 2012

N	Produtora	Geodésica	Origem	Tipo
1	Televisión Española (TVE)	1	Espanha	Independente
2	Patagonik Film Group	0,825	Argentina	Independente
3	Tornasol Films	0,817	Espanha	Independente
4	Televisión Federal (Telefe)	0,670	Argentina	Independente
5	Morena Films	0,639	Espanha	Independente
6	Canal+	0,614	França	Major
7	Wanda Visión	0,605	Espanha	Major
8	Matanza Cine	0,574	Argentina	Independente
9	Aleph Producciones	0,510	Argentina	Independente
10	Pandora Filmproduktion	0,509	Alemanha	Major
11	Arte	0,501	França	Major
12	BD Cine	0,406	Argentina	Independente
13	Castafiore Films	0,399	Espanha	Independente
14	Buena Onda Films	0,398	Reino Unido	Independente
15	Pampa Films	0,387	Argentina	Independente
16	Rizoma Films	0,356	Argentina	Independente
17	Pol-Ka Producciones	0,352	Argentina	Independente
18	Haddock Films	0,352	Argentina	Independente
19	Fox Films	0,349	Estados Unidos	Major
20	Zarlek Producciones	0,348	Argentina	Independente

Quadro 40: Centralidade geodésica produtoras - Argentina 2004 a 2012

N	Produtora	Intermediação	Origem	Tipo
1	Aleph Producciones	21.199	Argentina	Independente
2	Televisión Española (TVE)	12.033	Espanha	Independente
3	Patagonik Film Group	11.309	Argentina	Independente
4	Primer Plano Film Group	10.861	Argentina	Independente
5	Universidad del Cine	10.688	Argentina	Independente
6	Wanda Visión	8.600	Espanha	Major
7	BD Cine	8.308	Argentina	Independente
8	Rizoma Films	7.878	Argentina	Independente
9	Morocha Films	7.806	Argentina	Independente
10	San Luis Cine	7.156	Argentina	Independente
11	Tornasol Films	6.970	Espanha	Independente
12	Televisión Federal (Telefe)	6.804	Argentina	Independente
13	Pampa Films	5.603	Argentina	Independente
14	Zarlek Producciones	5.189	Argentina	Independente
15	Canal+	4.976	França	Major
16	Control Z Films	4.697	Uruguai	Independente
17	Matanza Cine	4.638	Argentina	Independente
18	Panda Filmes	3.699	Brasil	Independente
19	Film Suez	3.509	Argentina	Independente
20	Baraka Cine	3.180	Argentina	Independente

Quadro 41: Centralidade de intermediação produtoras - Argentina 2004 a 2012

4.4.2.2 Brasil

A desconexão entre o Brasil e os outros países do Mercosul fica ainda mais evidente na análise da rede nacional (Quadros 42, 43 e 44). As produtoras brasileiras formam um grupo fechado de poucas empresas com fortes laços entre elas. Dos 20 atores com maior centralidade de grau, 15 são brasileiros. O gráfico na Figura 21 demonstra como poucos atores da Argentina, do Paraguai e do Uruguai coproduziram com as produtoras brasileiras. Na verdade, não há nenhum ator de outro país do Mercosul entre os atores centrais no Brasil. Por outro lado, os atores centrais do mercado brasileiro também não aparecem como centrais nos outros mercados do Mercosul.

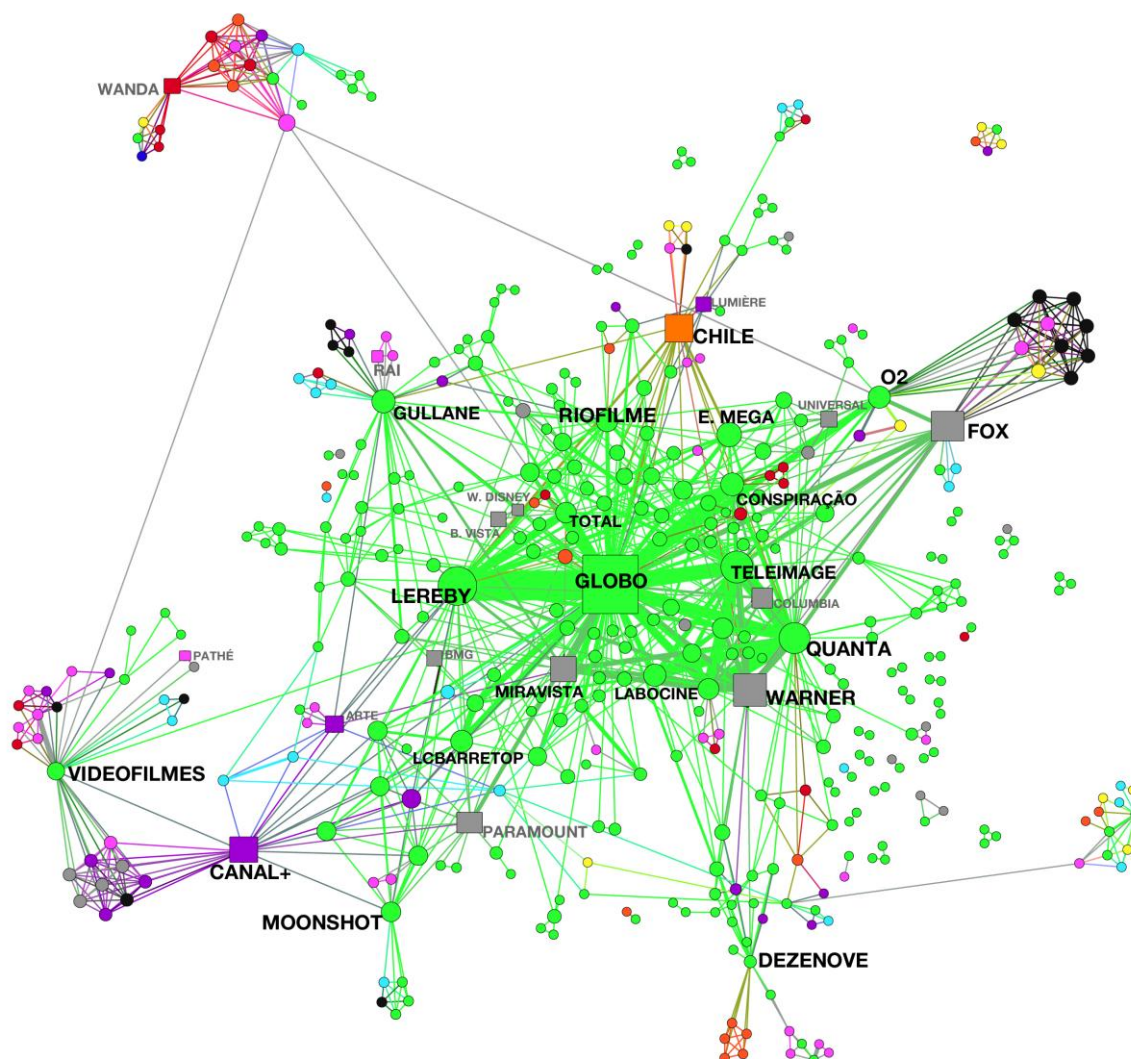


Figura 21: Rede de produtoras que atuaram no Brasil - 2004 a 2012

LEGENDA:

Tamanho dos nós: Centralidade Geodésica (Bonacich) de 10 a 60. **Rótulos:** Centralidade de Grau. **Laço:** linha grossa (forte); linha fina (fraco). **Forma do nó:** tipo - Independente (círculo); major (quadrado). **Cor do nó:** origem - Argentina (azul claro); Brasil (verde); Paraguai (azul escuro); Uruguai (amarelo); Estados Unidos (cinza); América Latina (laranja); Espanha (vermelho); França (lilás); Europa (rosa); Outros (preto). **Layout:** Force Atlas.

A Globo Filmes, classificada em primeiro lugar em todas as métricas de centralidade da rede do Mercosul, ocupa espaço central na rede nacional. Essa produtora se relacionou com todos os outros atores centrais do mercado brasileiro. Isso significa que além de ser o ator central, a produtora tem forte relacionamento com todos os outros atores influentes no mercado brasileiro e, conseqüentemente, sofre poucas ameaças a sua posição de poder. De modo dessemelhante ao que acontece na Argentina, no Brasil algumas majors de Hollywood ocupam posições centrais no mercado de produção nacional. Destacam-se Warner Bros, Fox

Films e Miravista (Disney), na medida da centralidade de grau; e, adicionalmente, a Columbia Pictures na centralidade geodésica.

N	Produtora	Grau	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	101	Brasil	Major
2	Lereby Produções	46	Brasil	Independente
3	Quanta Produções	40	Brasil	Independente
4	Teleimage	38	Brasil	Independente
5	Gullane Films	31	Brasil	Independente
6	Videofilmes Produções	28	Brasil	Independente
7	Warner Bros	25	Estados Unidos	Major
8	Canal+	24	França	Major
9	Fox Films (20th, FIP)	24	Estados Unidos	Major
10	O2 Produções	22	Brasil	Independente
11	Riofilme	20	Brasil	Independente
12	Chile Films (Megacolor, Cinecolor)	19	Chile	Major
13	Estúdios Mega	19	Brasil	Independente
14	Conspiração Filmes	18	Brasil	Independente
15	Dezenove Som e Imagens	18	Brasil	Independente
16	Moonshot Pictures	17	Brasil	Independente
17	Labo Cine do Brasil	17	Brasil	Independente
18	Miravista (The Walt Disney Company)	17	Estados Unidos	Major
19	Luiz Carlos Barreto Produções	16	Brasil	Independente
20	Total Entertainment	16	Brasil	Independente

Quadro 42: Centralidade de grau produtoras - Brasil 2004 a 2012

N	Produtora	Geodésica	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	1	Brasil	Major
2	Lereby Produções	0,652	Brasil	Independente
3	Teleimage	0,505	Brasil	Independente
4	Quanta Produções	0,483	Brasil	Independente
5	Warner Bros	0,387	Estados Unidos	Major
6	Fox Films (20th, FIP)	0,352	Estados Unidos	Major
7	Estúdios Mega	0,340	Brasil	Independente
8	Gullane Films	0,314	Brasil	Independente
9	Conspiração Filmes	0,306	Brasil	Independente
10	Miravista	0,305	Estados Unidos	Major
11	Canal+	0,300	França	Major
12	Labo Cine do Brasil	0,292	Brasil	Independente
13	O2 Produções	0,289	Brasil	Independente
14	Luiz Carlos Barreto Produções	0,284	Brasil	Independente
15	Chile Films (Megacolor, Cinecolor)	0,281	Chile	Major
16	Riofilme	0,272	Brasil	Independente
17	Diler & Associados	0,263	Brasil	Independente
18	Total Entertainment	0,255	Brasil	Independente
19	Xuxa Produções	0,254	Brasil	Independente
20	Columbia Pictures	0,244	Estados Unidos	Major

Quadro 43: Centralidade geodésica produtoras - Brasil 2004 a 2012

N	Produtora	Geodésica	Origem	Tipo
1	Globo Filmes	33.051	Brasil	Major
2	Quanta Produções	10.122	Brasil	Independente
3	Videofilmes Produções	7.490	Brasil	Independente
4	Buena Onda	6.740	Reino Unido	Independente
5	Gullane Films	5.737	Brasil	Independente
6	Dezenove Som e Imagens	5.256	Brasil	Independente
7	Taigá Filmes e Vídeos	5.126	Brasil	Independente
8	Lereby Produções	4.622	Brasil	Independente
9	Chile Films (Megacolor, Cinecolor)	4.615	Chile	Major
10	Warner Bros	4.607	Estados Unidos	Major
11	Canal+	4.060	França	Major
12	Fox Films (20th, FIP)	3.769	Estados Unidos	Major
13	Costa do Castelo	3.674	Portugal	Independente
14	Ceneca Producciones	3.121	Chile	Independente
15	Gloria Films	3.114	Argentina	Independente
16	Teleimage	3.050	Brasil	Independente
17	O2 Produções	2.465	Brasil	Independente
18	Drama Filmes	2.043	Brasil	Independente
19	Moonshot Pictures	2.037	Brasil	Independente
20	Total Entertainment	1.800	Brasil	Independente

Quadro 44: Centralidade de intermediação produtoras - Brasil 2004 a 2012

4.4.2.3 Paraguai

O Paraguai é o menor país e também o menor mercado da região. Como vimos anteriormente, trata-se de um país de atividade cinematográfica escassa, que não possui estrutura industrial para o cinema. Nesse sentido, a integração regional poderia significar a ampliação das possibilidades de coprodução com parceiros com estrutura industrial, como a Argentina e o Brasil; ou com o crescente cinema uruguaio. Todavia, a realidade é outra. Os irmãos do Mercosul parecem não ter olhos para o caçula no que diz respeito às coproduções. Nas entrevistas realizadas para esta tese, os atores do mercado relacionavam a limitada cooperação com o Paraguai com a escassa industrialização da produção cinematográfica desse país. Adicionalmente, ressaltamos que esse distanciamento pode estar relacionado à falta de institucionalização do setor cinematográfico no âmbito das políticas públicas. Como já foi apontado anteriormente, o Paraguai não possui órgão de cinema (apenas uma diretoria), legislação e fontes de financiamento. No âmbito Ibero-americano, o país não assinou os documentos de integração criados em 1989 (capítulo 2) e aderiu ao programa Ibermedia apenas em 2011.

As tabelas de centralidade das produtoras do Paraguai apresentam todas as produtoras que participaram de filmes nesse país (Quadros 45, 46 e 47). Nos oito anos da pesquisa, o ator central é a companhia espanhola Wanda Visión (Figura 22).

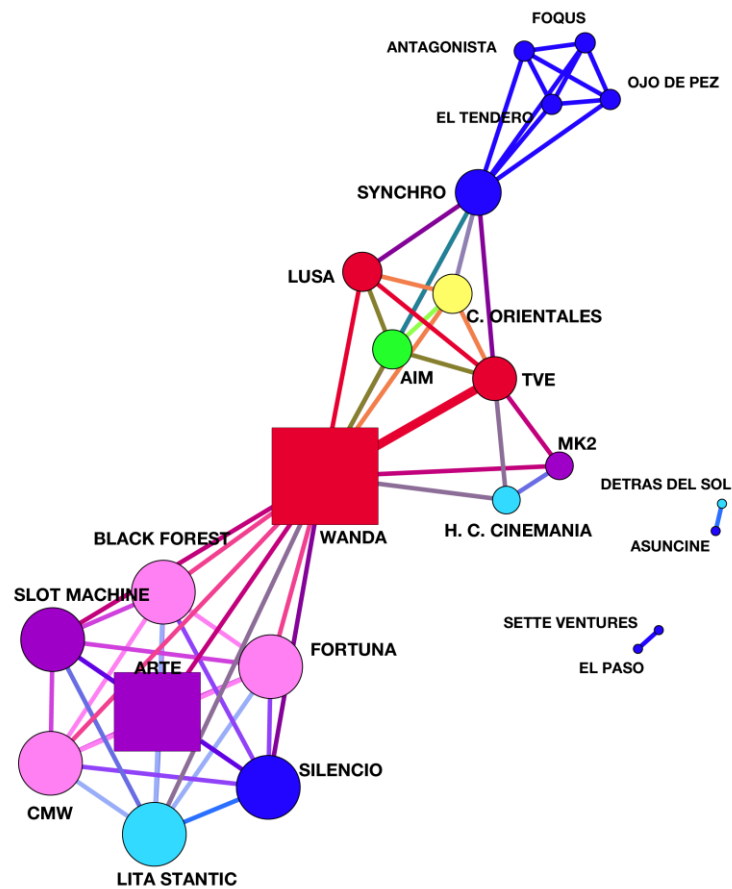


Figura 22: Rede de Produtoras que atuaram no Paraguai - 2004 a 2012

LEGENDA:

Tamanho dos nós: Centralidade Geodésica (Bonacich) de 10 a 60. **Rótulos:** Centralidade de Grau. **Laço:** linha grossa (forte); linha fina (fraco). **Forma do nó:** tipo - Independente (círculo); major (quadrado). **Cor do nó:** origem - Argentina (azul claro); Brasil (verde); Paraguai (azul escuro); Uruguai (amarelo); Estados Unidos (cinza); América Latina (laranja); Espanha (vermelho); França (lilás); Europa (rosa); Outros (preto). **Layout:** Force Atlas.

N	Produtora	Intermediação	Origem	Tipo
1	Wanda Visión	85	Espanha	Major
2	Synchro Image	56	Paraguai	Independente
3	Televisión Española (TVE)	8	Espanha	Independente

Quadro 45: Centralidade de intermediação produtoras - Paraguai 2004 a 2012

N	Produtora	Grau	Origem	Tipo
1	Wanda Visión	14	Espanha	Independente
2	Synchro Image	9	Paraguai	Major
3	Arte	7	França	Major
4	Black Forest Films	7	Alemanha	Independente
5	CMW Films	7	Alemanha	Independente
6	Fortuna Films	7	Países Baixos	Independente
7	Lita Stantic	7	Argentina	Independente
8	Silencio Cine	7	Paraguai	Independente
9	Slot Machine	7	França	Independente
10	Televisión Española (TVE)	7	Espanha	Independente
11	Aim Produções	5	Brasil	Independente
12	Cimarrones Orientales	5	Uruguai	Independente
13	Lusa Films	5	Espanha	Independente
14	Antagonista	4	Paraguai	Independente
15	El Tenderero Audiovisual	4	Paraguai	Independente
16	Foqus Arte Digital	4	Paraguai	Independente
17	Ojo de Pez	4	Paraguai	Independente
18	Historias Cinematografica Cinemania	3	Argentina	Independente
19	MK2 Productions	3	França	Independente
20	Asuncine Multimedia	1	Paraguai	Independente
21	Detras del Sol Productions	1	Argentina	Independente
22	El Paso Films	1	Paraguai	Independente
23	Sette Ventures	1	Paraguai	Independente

Quadro 46: Centralidade de grau produtoras - Paraguai 2004 a 2012

N	Produtora	Geodésica	Origem	Tipo
1	Wanda Visión	1	Espanha	Major
2	Arte	0,684	França	Major
3	Black Forest Films	0,684	Alemanha	Independente
4	CMW Films	0,684	Alemanha	Independente
5	Fortuna Films	0,684	Países Baixos	Independente
6	Lita Stantic	0,684	Argentina	Independente
7	Silencio Cine	0,684	Paraguai	Independente
8	Slot Machine	0,684	França	Independente
9	Synchro Image	0,460	Paraguai	Independente
10	Televisión Española (TVE)	0,436	Espanha	Independente
11	Aim Produções	0,378	Brasil	Independente
12	Cimarrones Orientales	0,378	Uruguai	Independente
13	Lusa Films	0,378	Espanha	Independente
14	Historias Cinematografica Cinemania	0,234	Argentina	Independente
15	MK2 Productions	0,234	França	Independente
16	Antagonista	0,141	Paraguai	Independente
17	El Tenderero Audiovisual	0,141	Paraguai	Independente
18	Foqus Arte Digital	0,141	Paraguai	Independente
19	Ojo de Pez	0,141	Paraguai	Independente
20	Asuncine Multimedia	0,002	Paraguai	Independente
21	Detras del Sol Productions	0,002	Argentina	Independente
22	El Paso Films	0,002	Paraguai	Independente
23	Sette Ventures	0,002	Paraguai	Independente

Quadro 47: Centralidade geodésica produtoras - Paraguai 2004 a 2012

4.4.2.4 Uruguai

O cinema do Uruguai vem ganhando destaque no cenário internacional por conta do estilo das produções e da determinação de seus realizadores. Mesmo em um país com escassos recursos para financiamento, reduzida equipe técnica e onde não existe estrutura cinematográfica industrial, como laboratórios de revelação, os filmes lançados acentuam a militância dos realizadores pelo direito à produção. De fato, a produção cinematográfica no Uruguai tem se destacado na região pela qualidade e pela intensidade produtiva.

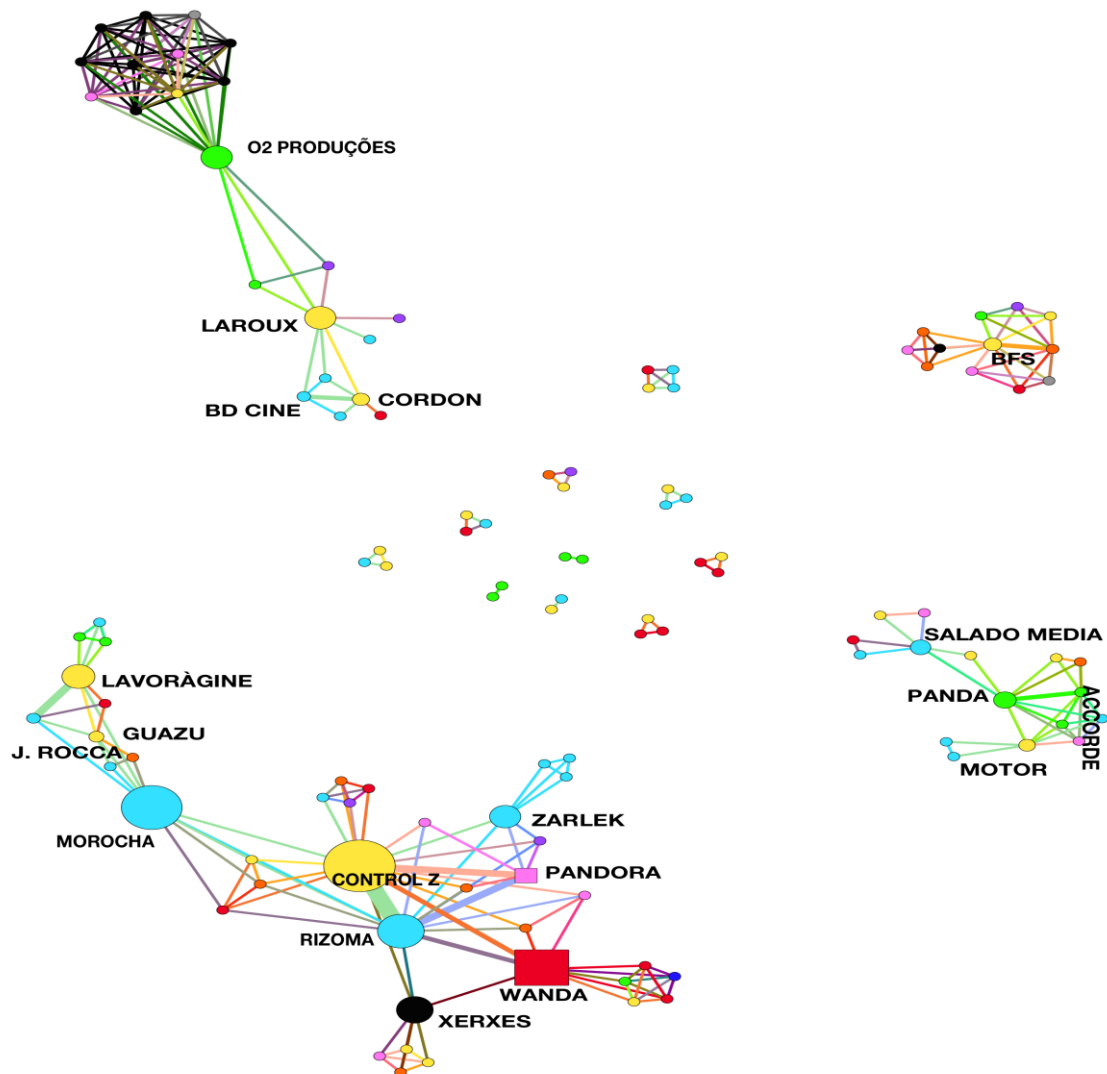


Figura 23: Rede de Produtoras que atuaram no Uruguai - 2004 a 2012

LEGENDA:

Tamanho dos nós: Centralidade Geodésica (Bonacich) de 10 a 60. **Rótulos:** Centralidade de Grau. **Laço:** linha grossa (forte); linha fina (fraco). **Forma do nó:** tipo - Independente (círculo); major (quadrado). **Cor do nó:** origem - Argentina (azul claro); Brasil (verde); Paraguai (azul escuro); Uruguai (amarelo); Estados Unidos (cinza); América Latina (laranja); Espanha (vermelho); França (lilás); Europa (rosa); Outros (preto). **Layout:** Force Atlas.

Todavia, como demonstra a Figura 23, a produção nacional não está integrada. Existem pequenas redes de colaboração para as produções realizadas no período. A rede é composta por um cluster de nove atores e diversos cliques. Esse quadro pode representar a competição no mercado nacional ao invés da colaboração. A Control Z é a produtora central no Uruguai e também uma das reconhecidas internacionalmente. As listas de centralidade evidenciam a força da cooperação com a Argentina (Quadros 48, 49 e 50). A presença das empresas brasileiras, japonesas e canadenses na rede uruguaia justifica-se pela realização de uma única coprodução internacional - o filme *Ensaio sobre a Cegueira*. Vale ressaltar, ademais, dois fatores sobre o mercado uruguaio. Primeiro, o grau de centralidade da empresa mais influente é de 18 pontos, relativamente baixo, se comparado com o poder das empresas situadas na Argentina e no Brasil. Finalmente, as empresas provenientes do Brasil e da Argentina que são centrais no Uruguai não são centrais em seus próprios mercados nacionais.

N	Produtora	Grau	Origem	Tipo
1	Control Z Films	18	Uruguai	Independente
2	Rizoma Films	14	Argentina	Independente
3	O2 Produções Artísticas	14	Brasil	Independente
5	Asmik Ace Entertainment	11	Japão	Independente
6	Bee Vine Pictures	11	Japão	Independente
7	Corus Entertainment	11	Canadá	Independente
8	Fox Films (20th, FIP)	11	Estados Unidos	Major
9	Gaga	11	Japão	Independente
10	Mikado	11	Itália	Independente
11	Movie Central Network	11	Canadá	Independente
12	Potbolier Productions	11	Reino Unido	Independente
13	Rhombus Media	11	Canadá	Independente
14	Telefilm Canada	11	Canadá	Independente
15	El Camino	11	Uruguai	Independente
16	BFS Producciones	11	Uruguai	Independente
17	Wanda Visión	10	Espanha	Major
18	Morocha Films	10	Argentina	Independente
19	Panda Filmes	9	Brasil	Independente
20	Laroux cine	8	Uruguai	Independente

Quadro 48: Centralidade de grau produtoras - Uruguai 2004 a 2012

N	Produtora	Geodésica	Origem	Tipo
1	O2 Produções Artísticas	1	Brasil	Independente
2	Asmik Ace Entertainment	0,961	Japão	Independente
3	Bee Vine Pictures	0,961	Japão	Independente
4	Corus Entertainment	0,961	Canadá	Independente
5	Fox Films (20th, FIP)	0,961	Estados Unidos	Major
6	Gaga	0,961	Japão	Independente
7	Mikado	0,961	Itália	Independente
8	Movie Central Network	0,961	Canadá	Independente
9	Potbolier Productions	0,961	Reino Unido	Independente
10	Rhombus Media	0,961	Canadá	Independente
11	Telefilm Canada	0,961	Canadá	Independente
12	El Camino	0,961	Uruguai	Independente
13	Control Z Films	0,316	Uruguai	Independente
14	Rizoma Films	0,278	Argentina	Independente
15	Wanda Visión	0,184	Espanha	Major
16	Morocho Films	0,180	Argentina	Independente
17	Laroux cine	0,143	Uruguai	Independente
18	Avalon Productions	0,141	Espanha	Independente
19	Federico Veiroj	0,141	Uruguai	Independente
20	Goliath Films	0,141	Uruguai	Independente

Quadro 49: Centralidade geodésica produtoras - Uruguai 2004 a 2012

N	Produtora	Intermediação	Origem	Tipo
1	Control Z Films	335	Uruguai	Independente
2	Morocho Films	275	Argentina	Independente
3	Rizoma Films	195	Argentina	Independente
4	Wanda Visión	173	Espanha	Major
5	Xerxes Indie Films	140	Canadá	Independente
6	Lavorágine Films	118	Uruguai	Independente
7	O2 Produções Artísticas	110	Brasil	Independente
8	Laroux Cine	109	Uruguai	Independente
9	Zarlek Producciones	108	Argentina	Independente
10	Panda Filmes	60	Brasil	Independente
11	Salado Media	48	Argentina	Independente
12	BFS Producciones	32	Uruguai	Independente
13	Cordon Films	29	Uruguai	Independente
14	Motor Films	26	Uruguai	Independente
15	Guazu Media	17	Uruguai	Independente
16	Jorge Rocca Producciones	10	Argentina	Independente
17	BD Cine	9	Argentina	Independente
18	Accorde Filmes	6	Brasil	Independente
19	Joel Films	4	Venezuela	Independente
20	Pandora Filmproduktion	4	Alemanha	Major

Quadro 50: Centralidade de intermediação produtoras - Uruguai 2004 a 2012

4.5 Fluxos cinematográficos regionais: mapeando o cenário da distribuição

Os dados do mercado cinematográfico do Mercosul, apresentados no capítulo 2, não deixam dúvidas em relação à predominância dos filmes das majors norte-americanas entre os que registraram maior público na região. A pesquisa sobre o cenário da distribuição identificou 445 empresas que estiveram envolvidas na comercialização de 712 filmes longas-metragens de ficção produzidos pelos quatro países fundadores do Mercosul de 2004 a 2010. Nesse subtópico vamos investigar quem são os atores principais dessa rede e os fluxos cinematográficos dentro e fora da região.

4.5.1 Os atores principais no cenário de distribuição fílmica do Mercosul

O Quadro 51 apresenta os 20 atores centrais do cenário de distribuição regional, classificados pelo número total de filmes do Mercosul comercializados no período em estudo. São 11 empresas do Mercosul (Argentina e Brasil), seis dos Estados Unidos e outras três de países europeus. Juntas, essas 20 distribuidoras foram responsáveis pela comercialização de 455 do total de 712 filmes produzidos do Mercosul. Isso significa que 4,5% das distribuidoras foram responsáveis pela introdução no mercado de 64% dos filmes do Mercosul. Portanto, a primeira conclusão a que chegamos é que o cenário da distribuição é controlado por um número limitado de empresas.

Os atores centrais da distribuição têm perfis diferentes. Com base na tipologia proposta por Daya Thussu (2007), tentamos classificar essas distribuidoras em duas categorias: 1) contra-fluxos geoculturais e 2) fluxos globais dominantes (THUSSU, 2007). No entanto, essa classificação não destacaria algumas diferenças dos atributos das distribuidoras. Por exemplo, a distinção entre as iniciativas públicas e privadas que trabalham para promover contra-fluxos geoculturais. Desse modo, optamos por classificá-las em quatro diferentes subcategorias: 1) iniciativas públicas; 2) ativistas independentes; 3) majors de Hollywood; e 4) comerciais independentes (Figura 24).

N	Distribuidoras	Filmes	País de origem da empresa
1	Primer Plano Film Group	132	Argentina
2	Distribution Company	46	Argentina
3	Buena Vista (The Walt Disney Company)	41	Estados Unidos
4	Europa Filmes	25	Brasil
5	Riofilme	21	Brasil
6	20th Century Fox (Fox Films)	21	Estados Unidos
7	Columbia TriStar Films (Sony)	16	Estados Unidos
8	Global Film Initiative	15	Estados Unidos
9	Downtown Filmes	14	Brasil
10	Gativideo	14	Argentina
11	Warner Bros.	14	Estados Unidos
12	Imovision	14	Brasil
13	Cinemien (ABC Distribution)	13	Países Baixos
14	Trigon-film	13	Suiça
15	EYE Film Institute Netherlands (Filmmuseum)	11	Países Baixos
16	Imagem Filmes	10	Brasil
17	Cinemagroup	10	Argentina
18	FiGa Films	9	Estados Unidos
19	VideoFilmes	8	Brasil
20	Alfa Films	8	Argentina

Quadro 51: As 20 distribuidoras centrais - Mercosul 2004 a 2010

Em primeiro lugar, destacam-se as empresas de distribuição dedicadas à promoção de contra-fluxos geoculturais. Nessa categoria agregamos duas **iniciativas públicas** criadas como instrumentos de promoção de novas oportunidades no cenário de distribuição fílmica. A empresa brasileira RioFilme foi criada pela prefeitura do Rio de Janeiro, em 1992, com o objetivo de apoiar a distribuição de conteúdo audiovisual local. A partir de 2009, a empresa expandiu as atividades e incluiu no âmbito de atuação as áreas de produção, exibição, capacitação e organização de festivais de cinema (RIOFILME, 2013). A outra empresa pública relacionada com a distribuição de filmes do Mercosul é o EYE Film Institute Netherlands, dos Países Baixos. A organização foi fundada em 2010 a partir da fusão de quatro entidades públicas relacionadas com a atividade cinematográfica, incluindo a antiga Filmmuseum Distributie, que atuava na promoção de filmes latino-americanos na Europa (EYE, 2013).

A paisagem da distribuição fílmica no Mercosul também é composta por empresas privadas independentes que foram criadas com o intuito de provocar fluxos cinematográficos geoculturais. Essas empresas, aqui classificadas como **independentes ativistas**, são dedicadas

à comercialização de filmes de arte, de produtoras independentes ou de áreas geográficas específicas. A atuação dessas companhias parece ter como objetivo principal a promoção da "compreensão intercultural por meio do cinema" (GLOBAL FILM INITIATIVE, 2013, tradução nossa). A brasileira Imovision e a holandesa Cinemien são distribuidoras dedicadas à filmes de arte ou independentes, nacionais e internacionais. A Cinemagroup é dedicada apenas a filmes argentinos, da mesma forma como a Downtown Filmes é dedicada a obras brasileiras. Finalmente, a FiGa Films e a Trigon-film⁸¹ são empresas internacionais especializadas na distribuição de filmes da América Latina.

Por fim, destacamos os outros dois grupos classificados como fluxos globais de mídia dominante. O primeiro grupo é composto pelas **majors de Hollywood** Buena Vista International (The Walt Disney Company), 20th Century Fox (Fox Films), Columbia TriStar Films (Sony) e Warner Bros. Algumas dessas empresas mantêm subsidiárias no Brasil e na Argentina, como a Fox Films do Brasil e a Fox Argentina. Finalmente, o quarto grupo agrega as empresas **comerciais independentes** Primer Plano Film Group, Gativideo e Distribution Company, da Argentina; e Europa Filmes e Imagem Filmes, do Brasil. São empresas privadas locais que funcionam sob a lógica capitalista, porém não possuem relação de propriedade declarada com grupos internacionais.

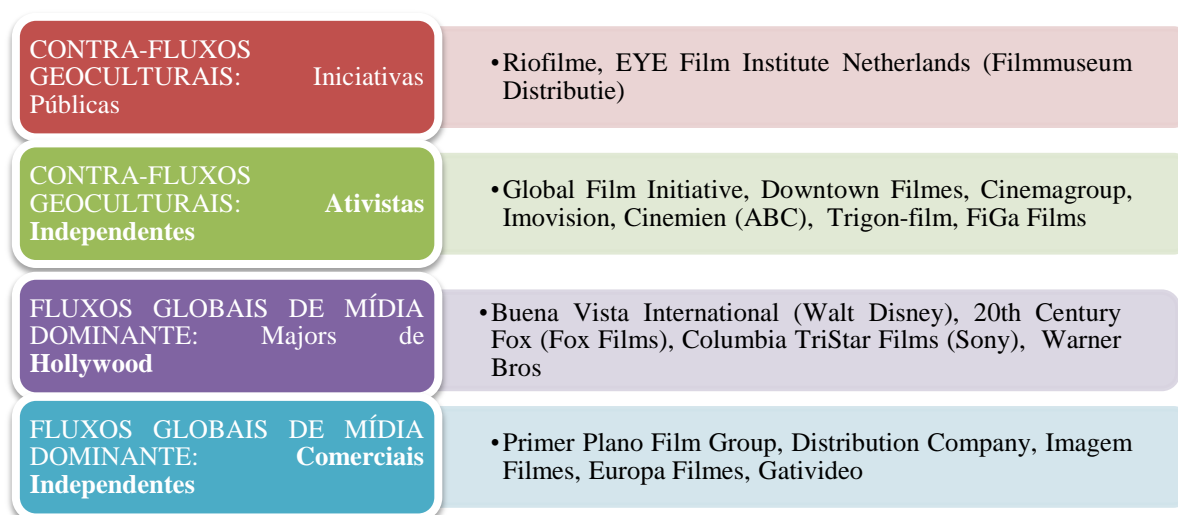


Figura 24: Classificação dos 20 atores centrais da distribuição fílmica do Mercosul

⁸¹ A Trigon-film é uma fundação cultural suíça que também distribui filmes da África, Ásia e do Leste Europeu

O Primer Plano Film Group, que aparece em primeiro lugar na lista das principais distribuidoras do Mercosul, foi uma das primeiras distribuidoras de cinema argentino internacionalmente (PRIMER PLANO, 2013). Fundada em 2002 por Gioma Pascual Condito, tradicional distribuidor, a Primer Plano é responsável por um catálogo de 500 filmes, incluindo argentinos (mercados interno e externo) e títulos europeus distribuídos na Argentina (HACIENDO CINE, 2013). No entanto, a concorrência dos principais estúdios de Hollywood promoveu uma recente mudança no modelo de negócios da empresa. Em abril de 2013, Gioma Condito Pascual, presidente do grupo, anunciou que o Primer Plano Film Group deixaria de fazer distribuição para as salas de exibição na Argentina depois de julho de 2013. Na carta enviada à imprensa e aos atores interessados da indústria cinematográfica no país, Condito declarou:

Como muitos sabem, eu passei os últimos dois anos tentando sobreviver com as estreias de filmes que não são tão grandes como os que lançam as majors. Compreendo que os produtores ofereçam seus filmes para as majors distribuírem, já que essas lhes asseguram um melhor lançamento em termos de promoção e, portanto, com melhores resultados. Infelizmente, como independente, não tenho as mesmas ferramentas para competir, já que mesmo que tenha filmes de alta qualidade, ganhadores de festivais, e mesmo com uma boa venda, como não tenho grandes lançamentos, os resultados não são como deveriam ser (CONDITO, HACIENDO CINE, 2013, tradução nossa).

A mudança no modelo de negócios do Primer Plano Film Group mostra que, apesar de ser o principal distribuidor do Mercosul no que diz respeito ao número de filmes distribuídos na região, a empresa não poderia suportar a concorrência das majors no mercado de exibição. Como explicado por Condito (2013), o número de filmes comercializados pela empresa não está sendo traduzido em sucessos de bilheteria. De fato, tanto na Argentina quanto no Brasil, poucas empresas dominam o market share. Em 2010, a Argentina declarou que 75 empresas atuaram na fase de distribuição da cadeia produtiva do cinema nacional (INCAA, 2010). No entanto, as dez maiores distribuidoras foram responsáveis por 97,92% da renda de bilheteria de todos os lançamentos em salas de exibição, e de 99,12% da arrecadação dos filmes nacionais (Quadro 52). De fato, cinco majors de Hollywood foram responsáveis por 80,78% da arrecadação nacional e apenas o grupo The Walt Disney Company obteve 44,20% desse total (INCAA, 2010). O cenário não muda quando se avalia o público de cinema na Argentina, no mesmo ano, tanto para os lançamentos nacionais quanto para os internacionais.

Em ambos os casos, a major The Walt Disney Company é líder com 25,17% do público total e 44,02% do público de filmes nacionais.

		Distribuidora	Público	%
TOTAL LANÇAMENTOS	1	The Walt Disney Company Argentina	9.142.938	25,17%
	2	United International Pictures	7.948.299	21,88%
	3	Warner Bros	6.203.377	17,08%
	4	Fox Film de la Argentina	3.763.915	10,36%
	5	Distribution Company	2.038.981	5,61%
	6	Alfa Films	1.997.909	5,50%
	7	Sony Pictures	1.988.320	5,47%
	8	Primer Plano Film Group	1.099.294	3,03%
	9	Diamond Films	703.182	1,94%
	10	Energia Entusiasta	648.312	1,78%
NACIONAIS	1	The Walt Disney Company Argentina	1.471.907	44,02%
	2	Primer Plano Film Group	1.000.861	29,93%
	3	Distribution Company	632.969	18,93%
	4	Sony Pictures	54.260	1,62%
	5	Argentina Sono Film	47.845	1,43%
	6	Aries Cinematografica Argentina	37.159	1,11%
	7	Malkina	9.528	0,28%
	8	SP Films	8.291	0,25%
	9	Aiello Mariano	4.652	0,14%
	10	Fisner, Juan Carlos	4.546	0,14%

Quadro 52: As 10 Top distribuidoras na Argentina - 2010 (total e nacionais)

FONTE: Anuário INCAA, 2010

O predomínio das distribuidoras de Hollywood também é evidente quando comparamos percentuais de lançamentos e de públicos no Brasil (Quadro 53). Em 2010, as majors distribuíram 30,26% dos filmes lançados no mercado brasileiro e obtiveram 73,94% do público geral (ANCINE, 2010). No total, 52 empresas atuaram no cenário da distribuição fílmica. No entanto, apenas dez foram responsáveis por 98,2% do total e 98,7% do público nas salas de exibição. Foi um ano especial para o cinema nacional, tendo em consideração o lançamento do sucesso brasileiro *Tropa de Elite*. O filme colocou a distribuidora Zazen no primeiro lugar do ranking de público, com 43,70% do público de filmes nacionais. No entanto, os estúdios norte-americanos lideraram o público tanto do total de lançamentos quanto nos lançamentos de filmes nacionais.

		Distribuidora	Público	%
TOTAL LANÇAMENTOS	1	Sony/Disney (Columbia)	30.546.024	22,73%
	2	Paramount/Universal	26.345.739	19,61%
	3	Fox	25.081.393	18,67%
	4	Warner	17.369.719	12,93%
	5	Zazen	11.023.475	8,20%
	6	Paris (SM)	8.938.884	6,65%
	7	Playarte	4.499.544	3,35%
	8	Imagem (Wmix)	4.317.114	3,21%
	9	Europa (Cannes)	2.097.174	1,56%
	10	Califórnia (Antonio Fernandes)	1.739.932	1,29%
NACIONAIS	1	Zazen	11.023.475	43,70%
	2	Sony/Disney (Columbia)	5.118.353	20,29%
	3	Fox	4.171.459	16,54%
	4	Europa (Cannes)	1.571.643	6,23%
	5	Playarte	1.248.097	4,95%
	6	Downtown (Frespirit)	892.027	3,54%
	7	Paramount/Universal	390.346	1,55%
	8	Warner	305.710	1,21%
	9	Videofilmes	89.087	0,35%
	10	Espaço Filmes (Spectateur)	80.560	0,32%

Quadro 53: As 10 Top distribuidoras no Brasil - 2010 (total e nacionais)

FONTE: ANCINE, 2010

Por fim, comparamos os Top 10 filmes por público lançados no Brasil e Argentina entre 2004 e 2010 para investigar se as majors são preponderantes também nesse quesito (Quadro 54). Descobrimos que a Fox Films e a Sony (Columbia) são as empresas que lançaram filmes de maior sucesso no Brasil no período investigado. Na Argentina, a The Walt Disney Company (Buena Vista) foi a distribuidora que lançou o maior número de filmes de sucesso de público. Outras empresas com resultados médios no Brasil foram Rio Filmes, Zazen, Downtown, Lumière e Paris. Na Argentina, as companhias locais que distribuíram alguns filmes de sucesso foram Argentina Sono Film S.A.C.I. e Primer Plano Film Group. Consideramos que é importante destacar que nenhuma distribuidora nacional do Mercosul comercializou um filme regional bem sucedido nos mercados não nacionais no âmbito do Mercosul.

Brasil			Argentina		
Filme	Ano	Distribuidora	Filme	Ano	Distribuidora
Tropa de Elite 2	2010	Rio Filmes, Zazen	El Secreto de Sus Ojos	2009	Distribution Company
Se Eu Fosse Você 2	2009	Fox Films	Patoruzito	2004	Buena Vista International
Dois Filhos de Francisco	2005	Columbia Tristar	Papá se Volvió Loco	2005	Argentina Sono Film S.A.C.I.
Nosso Lar	2010	Fox Films	Un novio para mi mujer	2008	Buena Vista International
Se eu Fosse Você	2006	Fox Films	Luna de Avellaneda	2004	Distribution Company
De Pernas pro Ar	2010	Downtown, Paris Filmes	Bañeros 3: todopoderosos	2006	Argentina Sono Film S.A.C.I.
Chico Xavier	2010	Sony, Disney, Downtown	Igualita a Mi	2010	The Walt Disney Company
Cazuza - o Tempo Não Para	2004	Columbia Tristar	Carancho	2010	Buena Vista International
Olga	2004	Lumière	El Aura	2005	Buena Vista International
Cilada.com	2011	Downtown, Paris, Riofilme	Dos Hermanos	2010	Primer Plano Film Group

Quadro 54: Top 10 filmes por público e distribuidoras - Argentina, Brasil 2004 a 2010

FONTE: Elaboração própria com dados de Ancine, Incaa, Cine.ar, cinenacional.com e IMDB.

4.5.2 Fluxos cinematográficos do Mercosul - para onde se dirigem?

Nessa seção expomos os resultados da investigação sobre os fluxos de filmes dos países do Mercosul, dentro e fora da região. Esse estudo buscou inspiração na tradição de pesquisas sobre comunicação internacional e nos estudos de fluxos e contra-fluxos de mídia. Destacam-se como tendo influenciado essa análise os trabalhos desenvolvidos por pesquisadores como Kaarle Nordnstreng e Tapio Varis (1974); Tapio Varis (1986); Daniel Bilteresyst e Phillippe Meers (2000), José-Carlos Lozano (2005); e Daya Thussu (2007).

A pesquisa focou na distribuição em salas de exibição. Todavia, os resultados podem refletir, indiretamente, outras janelas de exibição, como vídeo sob demanda e DVD, tendo em vista que na maioria dos casos o mesmo distribuidor é responsável pela comercialização de um filme em todas as mídias. Identificamos uma rede de 445 companhias que operaram no Mercosul na distribuição de 712 filmes longas-metragens de ficção lançados na região de 2004 a 2010. Os distribuidores comercializaram esses filmes em 54 países, incluindo os quatro mercados não-nacionais na região. A Figura 24 é um gráfico da rede de distribuição do Mercosul que enfatiza a relação entre os produtores (emissores do fluxo) e os exibidores (receptores do fluxo). No total, a rede de distribuição de filmes do Mercosul tem 60 atores ou

nós. O tamanho do nó foi definido pela centralidade de Bonacich e destaca a influência de cada ator no interior da rede. Existem oito nós produtores: os quatro países do Mercosul (Argentina, Brasil, Uruguai, Paraguai) e as coproduções entre eles (ArBr, ArPy, ArUy e BrUy)⁸². Esses oito atores estão representados no gráfico na forma de elipses na cor azul escuro. Os fluxos cinematográficos saem dos produtores na direção dos 52 nós exibidores: 50 países e duas áreas de distribuição (América Latina e Mundial). Os receptores do fluxo estão representados no gráfico por círculos e cores definidas por regiões, tal como explicado na legenda do gráfico.

O tamanho da rede é 160, o que significa que existem 160 laços entre os 60 atores da rede. Cada laço entre os nós produtores e os exibidores representa um filme distribuído por uma distribuidora entre os dois países com funções de produtor e exibidor. A escolha por distribuidoras para representar os fluxos, ao invés do próprio filme, se justifica pelo modelo operacional da distribuição cinematográfica. Acontece que um mesmo filme pode ser distribuído por diferentes empresas em diferentes mercados nacionais. O realizador ou produtor pode fazer diversos contratos de distribuição do mesmo filme. Portanto, a escolha dos filmes para representar os laços poderia fornecer resultados duplicados. Todavia, cada produtor faz apenas um contrato com uma empresa para a distribuição do filme em um mercado específico. Nesse sentido, a escolha da distribuidora para representar o laço garante resultados mais apurados. A espessura dos laços variam de 1 a 52 e referem-se à quantidade de empresas de distribuição que conectam um país produtor a um país exibidor. A média das conexões dos atores foi de 8,03 (peso médio do grau). O coeficiente de agrupamento é 0,27. Esta medida indica a tendência dos nós para criar um grupo coeso. Em uma rede bem conectada, este coeficiente seria 1. Portanto, o coeficiente de agrupamento mostra que a rede de distribuição Mercosul não está integrada.

⁸² A investigação não identificou co-produções entre o Uruguai e o Paraguai no período. O Brasil e o Paraguai colaboraram em uma co-produção (*O Amigo Dunor*), no entanto, não encontramos informações sobre a distribuição desse filme. Registramos apenas uma colaboração Brasil, Argentina e Uruguai.

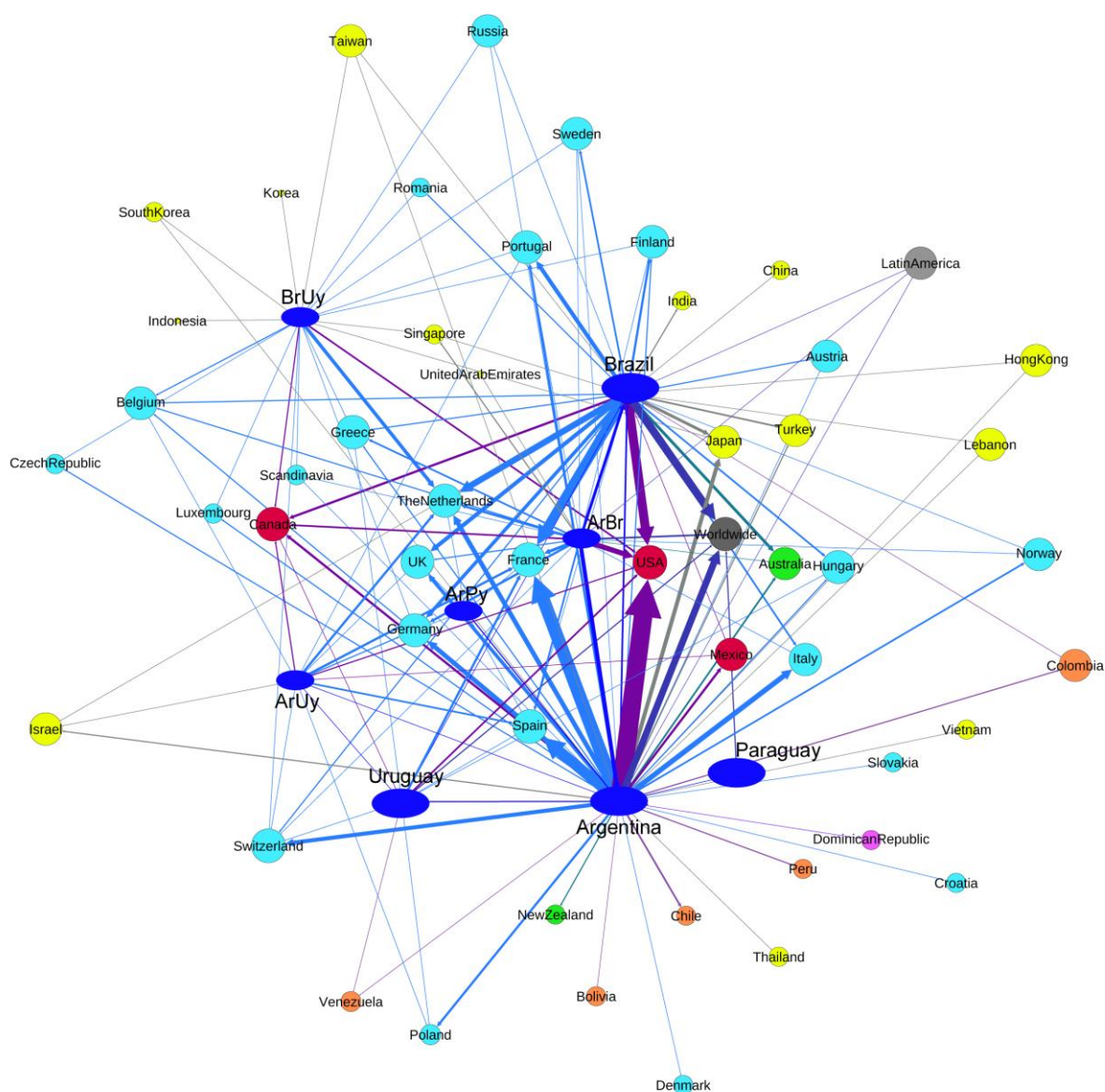


Figura 25: Rede de distribuição fílmica do Mercosul - 2004 a 2010

LEGENDA:

Tipo de rede: direcional. **Tamanho dos nós:** Centralidade Geodésica (Bonacich) de 10 a 60. **Rótulos:** Centralidade de Grau. **Laço:** linha grossa (forte); linha fina (fraco) espessura de 1 a 52. **Forma do nó:** tipo - elipse (países produtores), círculo (países exibidores). **Cor do nó:** origem produtores: Mercosul (azul marinho); exibidores por regiões: Europa (azul claro), Ásia (amarelo), América do Sul (laranja), América do Norte (vermelho), América Central (rosa), Oceania (verde), América Latina (laranja) e Mundial (cinza). **Layout:** Force Atlas.

O gráfico da rede (Figura 24) ilustra o quão desintegrada é a indústria de distribuição dentro do Mercosul. Argentina e Brasil estão situados em lados opostos da rede, enquanto o Uruguai e o Paraguai estão mais próximos de Argentina, embora sem vínculos intensos. A Argentina também está mais perto de outros países da América Latina que o Brasil. Entre os

dois maiores países do Mercosul estão os nós expositores com o maior peso de entrada: os Estados Unidos (66) e alguns países europeus, como a França (54), Holanda (34) e Espanha (28). Tendo em vista a medida do grau de saída dos produtores, a Argentina foi o país que exportou mais filmes no Mercosul. O Brasil, como poderia ser esperado, foi o segundo (Quadro 55). Finalmente, é interessante notar que as coproduções do Mercosul tiveram um maior grau de saída do que o Uruguai e o Paraguai.

Origens dos fluxos		Destinos dos fluxos	
Produtores	Peso Grau de saída	Exibidores por região	Peso Grau de entrada
Argentina	199	Europa	87
Brasil	135	Ásia	27
ArBr	062	América do Norte	16
BrUy	030	América do sul	07
ArUy	026	Mundial	05
Uruguay	019	Oceania	04
ArPy	007	América Latina	03
Paraguay	004	América Central	01

Quadro 55: Grau de entrada e saída dos produtores e exibidores do Mercosul

O gráfico da Figura 26 apresenta uma visão geral do destino dos filmes do Mercosul por regiões. Foram identificados oito diferentes atributos regionais: Europa, Ásia, América do Norte, América do Sul, Mundial, Oceania, América Latina e América Central. No entanto, gostaríamos de destacar os destinos regionais de cada produtor nacional. Com esse objetivo, recalculamos as relações entre produtores - os países do Mercosul - e expositores, nesse caso as regiões. A Europa (87) aparece como o principal destino dos fluxos de cinema do Mercosul, seguida pela América do Norte (27) e pela Ásia (16). O gráfico demonstra os fluxos da indústria cinematográfica do Mercosul desde os países de origem, incluindo as coproduções entre os países do Mercosul, para as regiões. O tamanho de cada um dos atores envolvidos na rede foi medido pela Centralidade de Bonacich. A espessura do laço indica a quantidade de distribuidoras que atuaram entre um produtor e uma região exibidora.

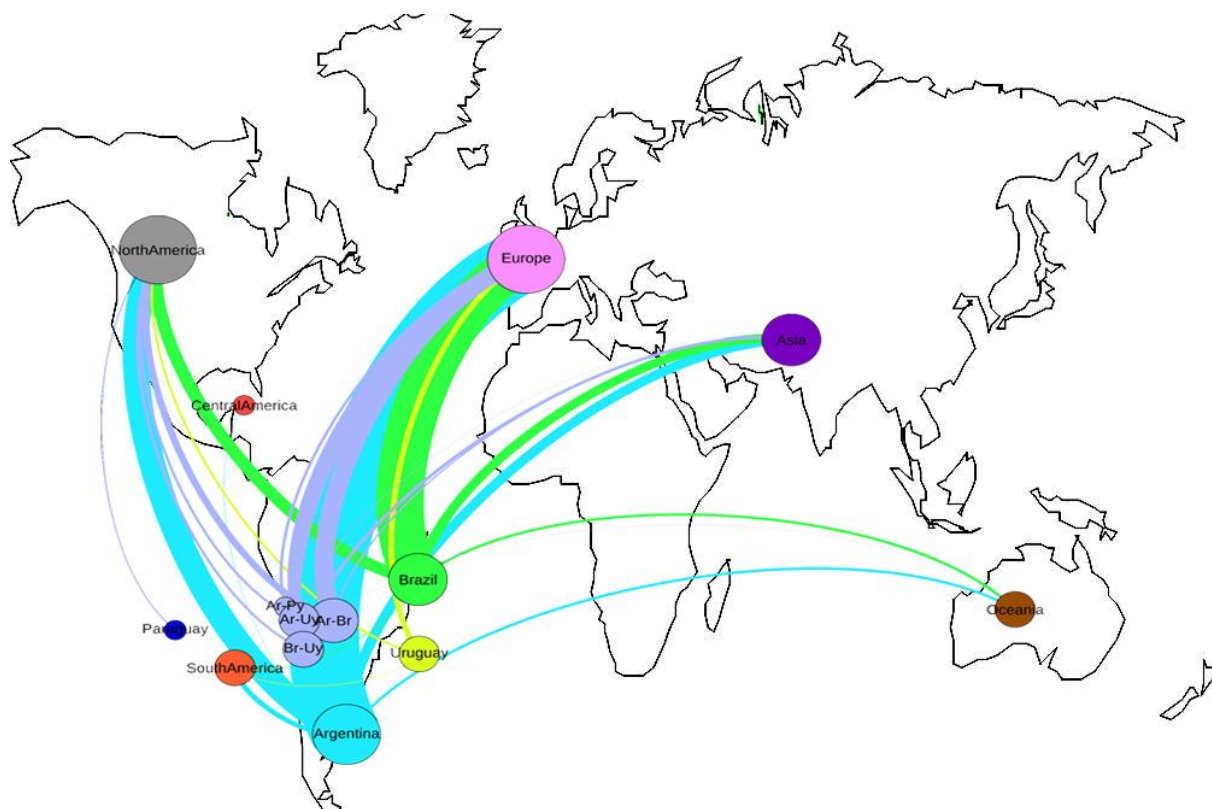


Figura 26: Fluxos cinematográficos do Mercosul por região - 2004 a 2010

LEGENDA:

Tipo de rede: direcional. **Tamanho dos nós:** Centralidade Geodésica (Bonacich) de 10 a 60. **Rótulos:** Centralidade de Grau. **Laço:** linha grossa (forte); linha fina (fraco) espessura de 1 a 87. **Cor do nó:** origem produtores: Mercosul (azul marinho); exibidores por regiões: Europa (azul claro), Ásia (amarelo), produtores: Argentina (azul claro), Brasil (verde), Paraguai (azul escuro) e Uruguai (amarelo); exibidores: Europa (rosa), Ásia (lilás), América do Sul (laranja), América do Norte (cinza), América Central (vermelho), Oceania (marrom). **Layout:** Force Atlas.

4.6 Exibição cinematográfica no Mercosul

No Mercosul, parcela reduzida da população frequenta salas de exibição. A média de público *per capita* nacional e regional é inferior a uma sessão de cinema por ano por habitante tanto na Argentina (0,9), quanto no Uruguai (0,7) ou no Brasil (0,6) (OEA, 2004 a 2012). Diversos fatores sociais, culturais e econômicos podem estar relacionados com a baixa taxa de frequência per capita ao cinema da população do Mercosul. Destacamos dois

indicadores do setor cinematográfico que podem ser considerados como agravantes para esse afastamento. O primeiro fator é o preço do ingresso, de cerca de quatro dólares, um valor que pode ser visto como elevado se levarmos em consideração a renda média *per capita* da população dos quatro países (Quadro 2). Ademais, o preço pago por ingresso mais do que duplicou na Argentina e no Brasil entre 2004 e 2011 (Figura 26).

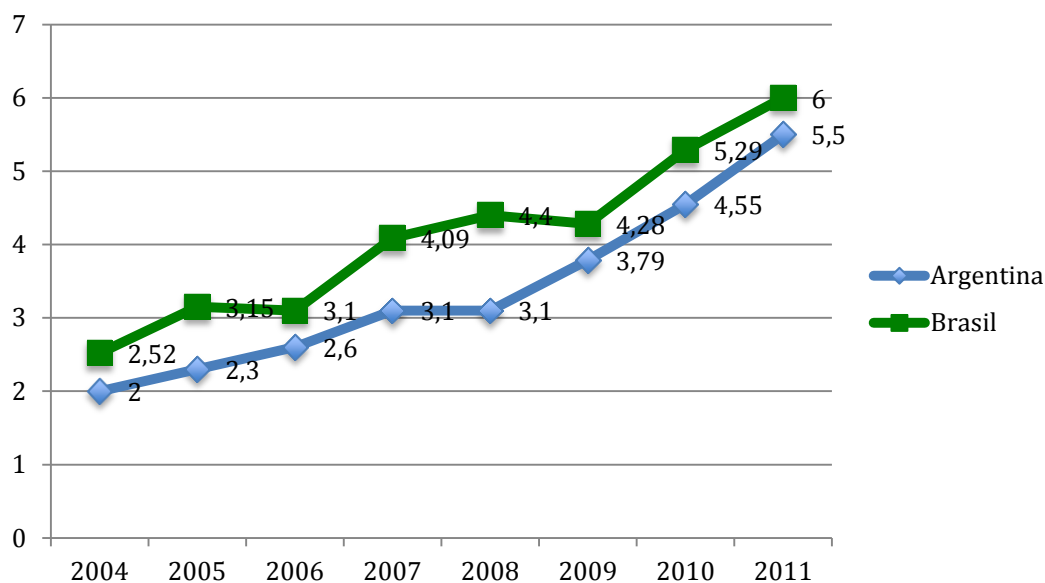


Figura 27: Evolução do preço do ingresso (US\$) Argentina e Brasil - 2004 a 2011

FONTE: elaboração própria com dados de OEA, 2005 a 2012

O segundo fator a ser ponderado refere-se a pequena oferta de salas de exibição. São apenas 3.195 nos quatro países (Quadro 19). A média é de 76 mil moradores do Mercosul para cada sala. No período estudado, a ampliação na oferta foi pequena. Na Argentina, passou de 900 salas em 2004 para 944 em 2010. No Brasil, ao total de 2.095 salas em funcionamento em 2004 foram somados novos espaços de exibição totalizando 2.238 cinemas em 2010 (OEA, 2004-2012).

Neste subtópico, interessa-nos saber se o aumento da produção regional também representou a ampliação da circulação dos filmes do Mercosul, dentro e fora da região. Analisamos os fluxos cinematográficos intrarregionais, entre os países do Mercosul, e extrarregionais, emitidos pelo Mercosul em direção à Europa. O recorte de análise dos fluxos da cinematografia dos países do Mercosul para a Europa é justificado por alguns fatores contextuais. Primeiro, como vimos, a Europa é o maior parceiro das cinematografias do Cone Sul tanto no que concerne às coproduções quanto por ser o principal destino regional dos

fluxos de cinema do Mercosul. Segundo, vale destacar a disponibilidade de dados sobre exibição nas salas de cinema da Europa, disponibilizadas pelo banco de dados Lumière, do Observatório Europeu do Audiovisual (OEA).

4.6.1 Fluxos intrarregionais

Com base em relatórios oficiais, o Quadro 56 apresenta os dados sobre o total nacional de lançamentos em cada um dos países do Mercosul. Esses dados foram comparados com os números de filmes do Mercosul lançados em mercado não-nacionais na região. Os resultados destacam a desintegração da indústria cinematográfica regional. Levando em consideração o período de 2004 a 2011, os percentuais de filmes nacionais lançados nos países vizinhos do Mercosul são consideravelmente baixos. Por exemplo, a Argentina, líder regional da produção e das exportações de filmes, lançou apenas 2,38% de seus filmes no Brasil. Nesse caso, a diferença idiomática entre os dois países é geralmente apontada como uma barreira para o público da América Latina (MOTA, 2007; MÓRA, 2009; MOGUILLANSKY, 2011). Todavia, que dizer então dos resultados da circulação de filmes entre a Argentina, o Uruguai e o Paraguai? O idioma semelhante e a proximidade geográfica não parecem ter sido suficientes para sustentar bons resultados. Por exemplo, apenas 4,7% dos filmes argentinos foram lançados no mercado comercial uruguaio.

Países	Argentina		Brasil		Paraguai		Uruguai	
Lançamentos ⁽²⁾	2387		2433		-		1531 ⁽¹⁾	
Lançamentos nacionais	740		578		13		41	
País produtor	Lançamentos em mercados não-nacionais no Mercosul e percentual to total							
Argentina	-	-	58	2,38%	2	-	73	4,7%
Brasil	34	1,4%	-	-	1	-	15	0,97%
Paraguai	2	0%	0	0%	-	-	1	0%
Uruguai	17	0,71%	7	0,28%	0	-	-	-

Quadro 56: Fluxos cinematográficos em mercados não-nacionais - Mercosul 2004 a 2011

FONTE: Elaboração próprias com dados de Incaa, Ancine, Icau, Recam.

(1) Dados do Uruguai correspondem ao período de 2004 a 2010.

(2) Os valores incluem coproduções entre os países.

O Brasil também não está exportando um número significativo de filmes para os demais países do Mercosul. Apesar de ter produzido 578 filmes no período, apenas 34 filmes (1,4%)

foram lançados no circuito comercial da Argentina, um no Uruguai (0,97%) e apenas um filme no Paraguai no intervalo de oito anos. No Uruguai, os resultados refletem o fato de que a maioria dos filmes nacionais foram coproduções com a Argentina e/ou o Brasil. O Uruguai exportou 17 filmes para a Argentina (0,71%) e sete (0,28%) para o Brasil.

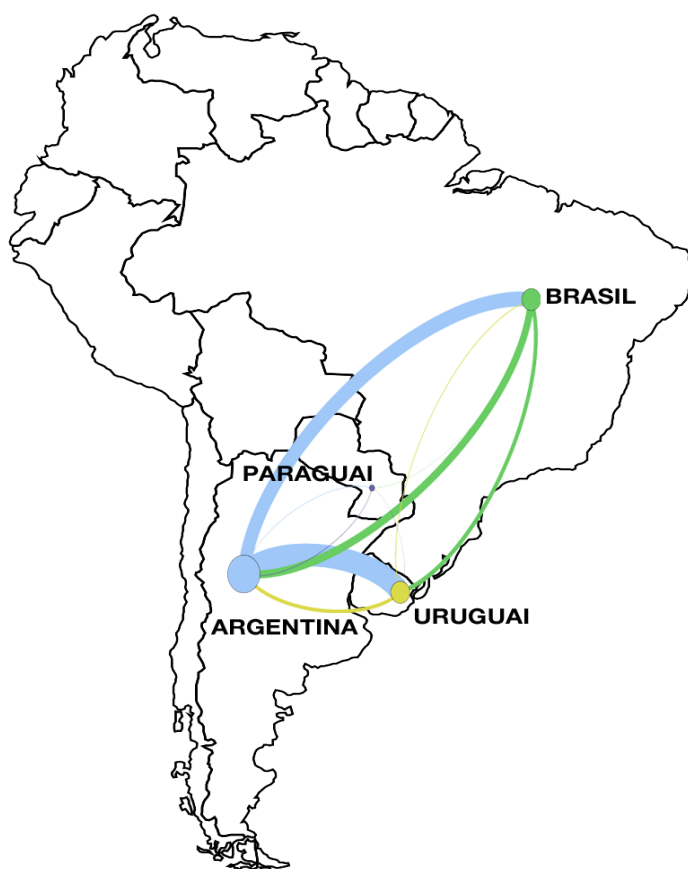


Figura 28: Fluxos cinematográficos entre os países do Mercosul - 2004 a 2011

LEGENDA:

Tipo de rede: direcional. **Tamanho dos nós:** Centralidade Geodésica (Bonacich) de 10 a 60. **Laço:** linha grossa (forte); linha fina (fraco) espessura de 1 a 73. **Cor do nó:** produtores: Argentina (azul claro), Brasil (verde), Paraguai (azul escuro) e Uruguai (amarelo). **Layout:** Force Atlas.

Finalmente, não conseguimos encontrar qualquer ocorrência sobre os filmes do Paraguai sendo comercializados em telas de cinema dos países vizinhos. É digno de nota (e de pesar) o fato de que o Paraguai registra limitado intercâmbio cinematográfico com os outros três países do Mercosul também no que concerne à distribuição e exibição. Uma média de 100 filmes são lançados anualmente nas salas de cinema paraguaias e os vizinhos praticamente

não tem contato com esse mercado. A Figura 27 é uma visualização da rede de distribuição no interior Mercosul baseada na Análise de Redes Sociais, conforme legenda.

Inspirados pelo estudo do Instituto de Estatística da Unesco (UIS) que identificou os Top 20 filmes de longa-metragem em 155 países, entre 2007 e 2009 (UNESCO, 2012), pesquisamos as listas dos filmes mais vistos em salas de cinema na Argentina e no Brasil no período de 2004 a 2011. A análise foi baseada em dados do Observatório Europeu do Audiovisual e teve o propósito de checar a diversificação das produções cinematográficas que mais atraíram público nesses países do Mercosul. No período estudado, a mesma cena se repete todos os anos. Com raras exceções de sucessos locais, o cenário deixou em evidência os filmes norte-americanos como protagonistas que ocuparam a maior parte das dez primeiras posições. É importante ressaltar que no período analisado, nenhum filme do Mercosul ficou entre os 20 mais vistos em outro mercado nacional da região. Ressaltamos aqui os resultados de 2009 a 2011 no Brasil (Quadro 57) e na Argentina (Quadro 58).

	2009		2010		2011	
	Título Original	País	Título Original	País	Título Original	País
1	Ice Age: Dawn of the Dinosaurs	EUA	Tropa de Elite 2	BR	The Twilight Saga: Breaking Dawn - 1	EUA
2	Se Eu Fosse Você 2	BR	Shrek Forever After	EUA	Rio	EUA
3	The Twilight Saga: New Moon	EUA	The Twilight Saga: Eclipse	EUA	Harry Potter and the Deathly Hallows 2	EUA/GB
4	2012	EUA/C A	Alice in Wonderland	EUA	The Smurfs	EUA
5	Harry Potter and the Half Blood Prince	EUA/G B	Toy Story 3	EUA	Pirate of Caribbean: On Stranger Tides	EUA
6	X-Men Origins: Wolverine	EUA	Harry Potter and the Deathly Hallows 1	EUA/G B	Tangled	EUA
7	Angels & Demons	EUA	Alvin and the Chipmunks	EUA	Puss in Boots	EUA
8	Avatar	EUA/G B	Nosso Lar	BR	Fast Five	EUA
9	Night at the Museum: Battle of the Smithsonian	EUA/C A	De Pernas pro Ar	BR	Cars 2	EUA
10	A Mulher Invisível	BR	Chico Xavier	BR	Transformers: Dark of the Moon	EUA

Quadro 57: Top 10 filmes no Brasil por público - 2009 a 2011

FONTE: elaboração própria com dados de OEA 2010, 2011 e 2012.

No Brasil, em 2010, quatro filmes brasileiros estiveram entre os Top 10 de público no país. O filme *Tropa de Elite 2* ficou em primeiro lugar entre os mais vistos e a partir da oitava posição estavam as produções *Nosso lar*, *De Pernas pro Ar* e *Chico Xavier*. Os mesmos bons

resultados não foram alcançados em 2011. Nenhuma produção brasileira figurou entre os dez mais vistos no país. A lista é composta por filmes de Hollywood, sendo que sete deles são remakes ou continuações. Na Argentina, a realidade não é muito diferente. Em 2010, a produção *Igualita a Mi* ficou na décima posição entre os dez mais vistos. Já em 2011, apenas produções de Hollywood compuseram a lista dos filmes mais vistos no país.

	2009		2010		2011	
	Título Original	País	Título Original	País	Título Original	País
1	El Secreto de sus ojos	AR/ES	Toy Story 3	EUA	Cars 2	EUA
2	Ice Age: Dawn of the Dinosaurs	EUA	Shrek Forever After	EUA	Pirate of Caribbean: On Stranger Tides	EUA
3	Harry Potter and the Half-Blood Prince	EUA/UK	Avatar	EUA	Harry Potter and the Deathly Hallows 2	EUA/UK
4	Angels & Demons	EUA	Alice in Wonderland	EUA	Kung Fu Panda 2	EUA
5	Bolt	EUA	Inception	EUA/UK	Rio	EUA
6	2012	EUA/CA	Harry Potter and the Deathly...	EUA/UK	Transformers: Dark of the Moon	EUA
7	New Moon	EUA	The Chronicles of Narnia: The Voyage...	EUA/UK	Tangled	EUA
8	Night at the Museum: Battle of the Smithsonian	EUA/CA	The Twilight Saga: Eclipse	EUA	The Smurfs	EUA
9	Bedtime Stories	EUA	Clash of the Titans	EUA	Fast Five	EUA
10	Transformers: Revenge of the Fallen	EUA	Igualita a mi	AR	Puss in Boots	EUA

Quadro 58: Top 10 filmes na Argentina por público - 2009 a 2011

FONTE: elaboração própria com dados de OEA 2010, 2011 e 2011.

Os dados enfatizam como no Mercosul o mercado cinematográfico local sofre as influências da hegemonia do cinema norte-americano ou, na definição de Dayan Thussu, dos "fluxos midiáticos dominantes" (2007, p. 18). Neste sentido, é interessante ressaltar uma observação feita por Sánchez Ruiz (2003) a respeito de como a organização das locadoras de filmes no México refletem essa dominação do mercado. O autor relata que nas locadoras mexicanas, cerca de 10% dos filmes são classificados como "mexicanos", ou filmes nacionais; outros 10% recebem a classificação de "estrangeiras". Os outros 80% dos filmes são classificados por gêneros (terror, drama, comédia, suspense, etc.) e dizem respeito aos filmes de Hollywood (SÁNCHEZ RUIZ, 2003, p. 15).

4.6.2 Filmes do Mercosul mundo afora - a exibição na Europa

A análise das redes de distribuição mostrou que a Europa é o principal destino regional dos fluxos de cinema do Mercosul. De fato, o banco de dados Lumière, do Observatório Europeu do Audiovisual, apresenta dados sobre 317 filmes produzidos ou coproduzidos por Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, que foram lançados na Europa entre 2004 e 2010 (LUMIÈRE, 2013). Desse total, apenas 110 foram produzidos exclusivamente pelos países do Mercosul: 47 da Argentina; 60 do Brasil; e outros três em coproduções entre a Argentina e o Brasil (2); e a Argentina e o Uruguai (1). Seis filmes foram coproduções dos Estados Unidos com o Brasil (5) e a Argentina (1). Os outros 201 são coproduções que envolveram países europeus (Quadro 59). A Espanha, mais uma vez, confirma a posição como maior sócio do Mercosul (CANEDO; RANAIVOSON; LOIOLA, 2012). O país participou em 127 do total de produções do Mercosul lançadas na Europa, na maioria das vezes em colaboração com a Argentina como um produtor majoritário (41) ou minoritário (61). A França é outro associado importante e coproduziu 57 do total de filmes do Mercosul exibidos nas salas europeias. Finalmente, é interessante notar que o Uruguai lançou 17 filmes na Europa, porém nenhum deles como produtor exclusivo e dez em colaboração com a Argentina. Esses resultados reforçam a importância das coproduções para promover a indústria cinematográfica em países pequenos como o Uruguai.

Países produtores (Mercosul)	Produções exclusivas	Coproduções		Total
		Sócio majoritário	Sócio minoritário	
Argentina	47	89	64	200
Brasil	60	23	31	114
Paraguai	0	0	1	1
Uruguai	0	9	8	17

Quadro 59: Filmes do Mercosul exibidos na Europa - 2004 a 2010

FONTE: elaboração própria com dados de Lumière Database.

Os filmes do Mercosul lançados em cinemas europeus no período estudado somaram 33.030.368 ingressos vendidos (LUMIÈRE, 2013). Cinco filmes alcançaram público superior a um milhão de pessoas: *Diários de Motocicleta* (3.427.910), *El secreto de sus ojos* (2.224.348), *Central do Brasil* (1.951.916), *El hijo de la novia* (1.776.65) e *Cidade de Deus* (1.653.270). É interessante notar que esses cinco filmes são coproduções internacionais (Quadro 60). Ademais, dois famosos e premiados diretores assinaram quatro das cinco

produções: o brasileiro Walter Salles e o argentino Juan José Campanella. O quadro 60 mostra os dez filmes do Mercosul mais vistos na Europa no período de 2004 a 2010, os diretores das obras e os indicadores de público nas salas de exibição.

Filme	Países coprodutores	Ano de produção	Diretor	Público na Europa
Diários de Motocicleta	Us / De / Gb / Ar / Cl / Pe / Fr	2004	Walter Salles	3.427.910
El secreto de sus ojos	Ar / Es	2009	Juan José Campanella	2.224.348
Central do Brasil	Br / Fr	1998	Walter Salles	1.951.916
El hijo de la novia	Ar / Es	2001	Juan José Campanella	1.776.651
Cidade de Deus	Br / Fr / Us	2002	Kátia Lund, Fernando Meirelles	1.653.270
El Ratón Perez	Ar / Es	2006	Juan Pablo Buscarini	937.038
Tapas	Es / Ar / Mx	2005	José Corbacho Juan Cruz	815.576
Nueve Reinas	Ar	2000	Fabián Bielinsky	757.517
Tetro	Us / It / Es / Ar	2009	Francis Ford Coppola	731.836
Kamchatka	Ar / Es	2002	Marcelo Piñeyro	620.497

Quadro 60: Top 10 filmes do Mercosul exibidos na Europa por público - 2004 a 2010

FONTE: elaboração própria com dados de Lumière Database.

4.7 Enfim...integrados?

No quarto e último capítulo da tese apresentamos um estudo da integração cinematográfica do Mercosul com base na aplicação do método de análise de redes sociais à produção e distribuição de filmes. A análise foi baseada em um banco de dados original formado por 1.044 produtoras de cinema que participaram de 961 filmes longas-metragens de ficção lançados no Mercosul de 2004 a 2012 e 445 distribuidoras que comercializaram 712 filmes do Mercosul no período de 2004 a 2010. A pesquisa buscou alcançar o seguinte objetivo específico:

Objetivo específico:

5. Analisar o atual nível de integração da rede cinematográfica do Mercosul com base na identificação da estrutura das redes, dos atores centrais e dos fluxos cinematográficos.

No que concerne à produção, a análise revelou que o Mercosul representa um mercado cinematográfico crescente. Apesar das crises financeiras, mais filmes são produzidos a cada ano na Argentina e no Brasil e, em uma extensão muito menor, no Uruguai e no Paraguai. O objetivo principal foi mensurar a integração da indústria cinematográfica do Mercosul para averiguar sobre a existência de um espaço cinematográfico regional. Partimos do fato que o Mercosul desenvolve políticas de integração audiovisual desde 2003. Portanto, avaliamos se o crescimento da produção e a realização de políticas pela Recam refletem a formação de redes informais de colaboração no âmbito regional.

Os resultados da análise da rede geral (2004 a 2012) e da rede por períodos evidenciaram que existe uma tendência à integração regional, baseada na ampliação das coproduções entre países da região, embora ainda não seja possível afirmar que o Mercosul represente um mercado cinematográfico integrado. Os resultados das análises das redes nacionais expuseram que não existe um mercado cinematográfico do Mercosul, mas quatro diferentes realidades nacionais, tanto em relação às principais características dos mercados quanto aos atores centrais.

O mercado argentino é caracterizado pela presença de diversas produtoras independentes que estão fazendo filmes em cooperação com empresas internacionais, principalmente espanholas e francesas. O mercado está em desenvolvimento, permitindo que mais produtoras possam lançar filmes em vez de ter sempre as mesmas grandes companhias produzindo mais filmes. O segundo caso é a característica principal do mercado brasileiro, onde há um cluster principal e fechado que inclui as maiores empresas de produção cinematográfica que participam como colaboradoras em diversas produções nacionais. A Globo Filmes é a empresa central desse mercado, o eixo em torno da qual o mercado gira. A indústria argentina é muito menos focada em um grupo pequeno de produtores do que a brasileira. O Uruguai representa o "vigor juvenil" do cinema do Mercosul em uma produção caracterizada pela atuação constante de poucas produtoras, quase sempre em coprodução internacional. O Paraguai tem um mercado de filmes muito menos desenvolvido em quase

todos os sentidos: limitada produção, número reduzido de salas de exibição e público menor. Também está praticamente excluído da cooperação regional, quer informal, quer através dos acordos bilaterais formais.

O atributo de origem das produtoras também evidencia a força dos dois clusters nacionais principais ao invés de um mercado regional. A grande maioria (68%) das empresas de produção que operam no Mercosul são locais, com quase a metade delas no Brasil e a outra metade na Argentina. Fora do Mercosul, a Espanha é o país com o maior número de produtoras que trabalham na região, seguido pela França e pelos Estados Unidos. O estudo da rede de produção possibilitou a identificação de 26 produtoras consideradas centrais na produção cinematográfica do Mercosul. As métricas de centralidade identificaram a Globo Filmes como a mais central das produtoras do Mercosul. Todavia, essa empresa não se articula com atores dos outros países da região. O nó que representa a Globo está no centro do fechado cluster de empresas brasileiras que sempre atuam em parceria. A produtora de cinema do mais importante grupo de comunicações do Brasil é uma gigante nacional. Nossa análise mostrou que não existem empresas de produção cinematográfica de um país do Mercosul atuando de forma destacada em outros países. Portanto, não existem produtoras do Mercosul, mas sim produtoras nacionais, com algumas colaborações entre os países vizinhos, principalmente entre a Argentina e o Uruguai.

Na rede geral de produção de filmes do Mercosul, identificamos a atuação de 16 majors, que representam apenas 2% do total de 1.044 produtoras, enquanto 98% das companhias que participaram da rede são independentes. Em geral, as majors norte-americanas desempenham um papel importante, mas não decisivo no setor de produção de filmes do Mercosul. Em outras palavras, a dominação em bilheterias não se reflete na produção. Na esfera nacional, apenas na rede de produção cinematográfica brasileira existem majors norte-americanas que são atores centrais, com destaque para a Warner Bros. Em contraste, existem majors espanholas e francesas desempenhando papéis centrais na Argentina e no Uruguai.

É interessante notar como o direcionamento das relações do Brasil com as majors americanas; e da Argentina e do Uruguai com a Europa expõe o fato de que as assimetrias sociais e econômicas dos quatro países influenciam o modelo de negócio passível de ser bem sucedido em cada país. Nossas conclusões concordam com a opinião do produtor uruguaio Fernando Epstein, da Control Z Films (2012, informação verbal). Falando a respeito do potencial do cinema uruguaio, Epstein ressaltou que o tamanho do país é um entrave para a realização de coproduções no modelo de negócio do cinema de Hollywood e também para a

sustentabilidade do audiovisual local. Nesse sentido, as coproduções internacionais no modelo de cinema de arte ou independente viabilizam público e investimentos financeiros. O realizador declara:

Nosso caminho passa necessariamente pela Europa. Os americanos não têm interesse no mercado aqui. Para o Brasil, há o interesse deles no mercado brasileiro - se eles se associam com um filme brasileiro, mesmo que ele só fique no mercado brasileiro, não vá a outros territórios, ainda assim pode ser um negócio rentável pelo potencial de público. No Uruguai, isso é impossível. O máximo que uma película pode alcançar aqui é 250 mil dólares (1/3 do orçamento médio dos filmes) e para isso precisa ter mais de 100 mil espectadores. Até hoje, só o filme *En La Puta Vida*, lançado em 2001 atingiu 120 mil espectadores - número fabuloso para o Uruguai. Hoje, a média do preço do ingresso no Uruguai é de 1,80 dólares. Se você multiplicar por 120 mil pagantes não vai chegar a um montante suficiente para financiar um filme (EPSTEIN, 2012, informação verbal, tradução nossa)⁸³.

Todavia, se Hollywood escolhe atuar com produções principalmente no mercado brasileiro por ser mais rentável para o sistema das majors, o mesmo não acontece no que concerne à distribuição. Os dados apresentados no capítulo nos levam à conclusão de que Hollywood controla o cenário da distribuição cinematográfica em todos os países do Mercosul. A pesquisa evidenciou que o sistema das majors é predominante na distribuição de filmes nacionais e internacionais e no que diz respeito aos lançamentos de filmes do Mercosul fora da região. No entanto, uma pessoa poderia chegar a essa conclusão apenas por checar a programação de cinema na América do Sul. Nesse sentido, o que há de novo nesta pesquisa?

Analisamos a etapa da distribuição da indústria cinematográfica do Mercosul para mapear redes e para descobrir se o crescimento da produção também representou a ampliação da circulação dos filmes locais, dentro e fora da região. Identificamos quem são os principais atores na rede de distribuição, quais são os principais fluxos globais e distinguimos as relações de poder e desigualdades na região. Nossa pesquisa identificou que os 712 filmes lançados no período foram comercializados para 54 países. Embora a distribuição comercial dentro e fora da região seja dominada por grandes estúdios de Hollywood, registramos a presença de distribuidoras independentes especializadas em filmes de arte e em contra-fluxos geoculturais. Vale ressaltar também o trabalho de empresas públicas como a Riofilme. Os 20

⁸³ Fernando Epstein, , em entrevista à pesquisadora. Montevideu, 13 de junho de 2012.

atores centrais de distribuição foram classificadas de acordo com a tipologia proposta por Daya Thussu (2007) em duas categorias, contra-fluxos geoculturais e fluxos globais de mídia dominante (Thussu, 2007), e em quatro diferentes subcategorias: Iniciativas Públicas, Ativistas Independentes, Majors de Hollywood e Comerciais Independentes.

Apesar do número relativamente alto de distribuidores em atividade, a distribuição no Mercosul é altamente concentrada em poucas empresas. Identificamos os 20 principais atores da rede de distribuição que foram responsáveis pela comercialização de 455 dos 712 filmes produzidos no período. Isso significa que 4,5% das distribuidoras foram responsáveis por colocar no mercado 64% dos filmes do Mercosul. Descobrimos que a Fox Films e a Sony (Columbia) são as empresas que lançaram a maioria dos filmes de sucesso no Brasil no período estudado; bem como o grupo The Walt Disney Company (Buena Vista) foi o mais bem sucedido na Argentina. É importante ressaltar que nenhum distribuidor nacional do Mercosul comercializou um filme de sucesso na região ou em mercados não-nacionais no âmbito do Mercosul. Na perspectiva da distribuição, podemos afirmar categoricamente que não existe um espaço cinematográfico regional integrado.

Em relação aos fluxos cinematográficos extrarregionais, a Argentina foi o país do Mercosul que exportou mais filmes e os principais destinos por país foram EUA, França, Holanda, e Espanha. Levando em consideração que a Europa foi o principal destino regional dos fluxos cinematográficos do Mercosul, analisamos os indicadores de bilheteria dos filmes sul-americanos nos cinemas europeus. Cinco filmes alcançaram público superior a um milhão de espectadores. Os cinco foram coproduções internacionais. Além disso, dois diretores conhecidos e premiados assinaram quatro dos cinco filmes: o brasileiro Walter Salles e o argentino Juan José Campanella. Contudo, a circulação dos filmes nacionais dentro do Mercosul ainda é limitada. Os resultados destacam a desintegração da exibição cinematográfica regional. Os percentuais de filmes nacionais lançados em mercados não-nacionais dentro do Mercosul são extremamente baixos. No que tange às assimetrias regionais, é surpreendente o isolamento do Paraguai na região mesmo no que concerne à exibição cinematográfica de filmes dos países vizinhos.

Portanto, ao analisar o atual nível de integração da indústria cinematográfica regional, esta tese conclui que, embora a produção aconteça em redes nacionais, existe uma tendência à integração do espaço cinematográfico regional através da aproximação de redes informais de colaboração. Essa tendência pode se manter ou mudar, sob a influência de outros fatores como, por exemplo, a ampliação ou redução das políticas públicas de estímulo à coprodução

regional. Todavia, no que concerne aos elos da distribuição e exibição, é possível afirmar que não existe um espaço cinematográfico do Mercosul.

CONCLUSÃO

A pesquisa apresentada nesta tese teve por objetivo compreender como as políticas cinematográficas do Mercosul, e a cooperação inter-regional com a União Europeia, através do Programa Mercosul Audiovisual provocam a conformação de um espaço cinematográfico regional e, por conseguinte, contribuem para a diversidade cultural. Avaliamos a integração cinematográfica entre a Argentina, o Brasil, o Paraguai e o Uruguai a partir de dois eixos: redes informais do mercado e redes formais baseadas em políticas públicas. A opção por esses eixos de análise condiz com a tradição da Economia Política da Comunicação e da Cultura de analisar a produção cultural a partir de especificidades econômicas e políticas (BOLAÑO et al, 2010). Essa abordagem defende a necessidade de agregar teoria, contextualização interdisciplinar e análise empírica para compreender a totalidade social do objeto em análise. Envolve um estudo das relações de poder, da estratificação social e das condições de produção, distribuição e intercâmbio da produção cultural (GARNHAM, 1979; MURDOCK E GOLDING, 1981). A Economia Política da Comunicação e da Cultura também defende a dimensão moral da análise e o papel da pesquisa acadêmica como promotora de valores sociais como a democracia, a igualdade de direitos e o predomínio dos interesses da esfera pública em oposição aos interesses privados (MOSCO, 1996). Tendo por base esses princípios, esta investigação analisou de que forma a integração cinematográfica regional pode representar uma alternativa estratégica à hegemonia de Hollywood visando a proteção e a promoção da diversidade cultural.

Além do objetivo geral e dos objetivos específicos, a pesquisa foi guiada por duas premissas básicas. A primeira ressalta que, tendo em vista o fato de que o cinema é uma atividade que se desenvolve em rede, a política cinematográfica requer a incorporação de princípios de governança. Tais princípios implicam a concertação de esforços de diferentes

esferas de poder e dos atores interessados da indústria cinematográfica na gestão do setor. Por sua vez, a segunda premissa corresponde ao caráter multidimensional do cinema e indica que as dimensões cultural, econômica e tecnológica são dimensões próprias a qualquer política cinematográfica. A seguinte hipótese foi testada nesta tese:

HIPÓTESE

As políticas cinematográficas desenvolvidas pelo Mercosul e pela União Europeia na América do Sul não contribuem para a integração do cinema regional e a criação de um espaço cinematográfico regional porque não estão articuladas com atores interessados da indústria cinematográfica local.

A hipótese carrega intrinsecamente o fato (as políticas cinematográficas não contribuem para a integração) e a causa (não contribuem porque não se articulam com os atores interessados). Os resultados da pesquisa apresentada ao longo desta tese confirmam o fato, porém invalidam a causa apresentada pela hipótese. Apresentamos nesta seção os argumentos que nos guiaram na corroboração da hipótese de que as políticas cinematográficas desenvolvidas pelo Mercosul e pela União Europeia na América do Sul não contribuem para a integração do cinema regional. Ademais, também discutimos os motivos que nos levaram a invalidar a hipótese de que a falta de articulação dos atores interessados da indústria cinematográfica local é a principal causa do limitado impacto das políticas cinematográficas do Mercosul.

Começamos apresentando uma visão geral dos fatores condicionantes que potencializam ou restringem a integração regional do cinema no Mercosul. Os resultados aqui destacados são baseados em uma análise FOFA⁸⁴ do cinema regional, que foi apresentada e discutida ao longo da tese. Tais resultados foram elaborados com base nas entrevistas com atores interessados (Quadro 1), nas análises das redes sociais do cinema regional, bem como na investigação sobre a política cinematográfica do Mercosul. O objetivo em questão era a

⁸⁴ Vale lembrar que a sigla FOFA advém das iniciais dos fatores forças, oportunidades, fraquezas e ameaças, que devem ser identificados de modo a fornecer uma visão geral dos condicionantes que podem ajudar ou atrapalhar o alcance de um determinado objetivo.

conformação de um espaço cinematográfico regional, que foi definido nessa tese como uma área de cooperação na qual a governança vertical (multinível) e horizontal (transnacional; inter-regional e/ou entre atores públicos e privados) promove a adoção de estratégias para fomentar fluxos intrarregionais e limitar a penetração da produção cinematográfica extrarregional, principalmente daquelas cinematografias baseadas em um modelo dominante que possam representar alguma ameaça à cinematografia local. O Quadro 61 apresenta os fatores que podem limitar ou restringir tal objetivo.

		AJUDA	ATRAPALHA
		Forças	Fraquezas
Interno		<ul style="list-style-type: none"> • Aproximação geográfica e histórico-cultural entre os países da região • Intensa, crescente e qualificada produção audiovisual para cinema e televisão • Institucionalização do setor cinematográfico: órgãos nacionais e a Recam • Atuação de atores interessados no âmbito das políticas públicas 	<ul style="list-style-type: none"> • Limitado intercâmbio das cinematografias nacionais do Mercosul. Inexistência de um <i>star system</i> regional • Baixa competitividade e sustentabilidade da produção local • Assimetrias entre os países da região: quatro indústrias cinematográficas diferenciadas • Fragilidade institucional da Recam: falta de autonomia jurídica, normativa e financeira como órgão regional de políticas audiovisuais • Modelo intergovernamental do Mercosul e desinteresse pelo setor audiovisual
		Oportunidades	Ameaças
Externo		<ul style="list-style-type: none"> • Outras iniciativas de integração cinematográfica regional no âmbitos latino, ibero-americano e europeu: referências e parcerias • Novas tecnologias 	<ul style="list-style-type: none"> • Hegemonia de Hollywood: cota de mercado, distribuição e exibição da cadeia produtiva do audiovisual regional • Imposição do modelo de negócio do cinema comercial como modo de funcionamento do mercado regional

Quadro 61: Análise FOFA dos condicionantes da integração cinematográfica do Mercosul

As forças e as fraquezas são provenientes do ambiente interno. Começamos por salientar que a aproximação geográfica, histórica e cultural entre os povos da região pode motivar a ampliação das trocas regionais. Todavia, o limitado intercâmbio cultural entre os países da região gera a primeira restrição ao espaço cinematográfico regional. Em mais de 20 anos do processo de integração, o Mercosul foi ineficaz na promoção de uma política cultural (RIVAS, 2002; SOARES, 2008; BORJA, 2011). Os resultados da análise da rede geral (2004 a 2012) e da rede por períodos evidenciaram que existe uma tendência à integração regional, baseada na ampliação das coproduções entre países da região, embora ainda não seja possível afirmar que o Mercosul represente um mercado cinematográfico integrado.

A dinâmica da colaboração entre atores do Mercosul caminha no sentido da aproximação entre as redes informais, que pode gerar a integração do espaço cinematográfico regional. Essa tendência pode se manter ou mudar sob a influência de outros fatores como, por exemplo, a ampliação ou redução das políticas públicas de estímulo à coprodução regional (Ibermedia, editais bilaterais no Mercosul, etc.). Os resultados das análises das redes nacionais expuseram não existe um mercado cinematográfico do Mercosul, mas quatro diferentes realidades nacionais, tanto em relação às principais características dos mercados quanto aos atores centrais. Os filmes nacionais não circulam dentro do Mercosul e não existe um star system valorado em toda a região. Como ressaltou o produtor argentino Gonzalo Bubbis (2012, informação verbal, tradução nossa)⁸⁵, "o Brasil se mantém afastado dos outros países e é um continente em si mesmo, separado dos outros países pela língua e pelos interesses, e isso afasta as possibilidades de coprodução" (BUBBIS, 2012). Todavia, questionamos até que ponto esse afastamento do Brasil em relação à América Latina também não é produto do modo como a mídia brasileira se relaciona com os países vizinhos.

No que depender da produção cinematográfica que já existe na região, o intercâmbio será facilitado. Afinal, a intensa, crescente e qualificada produção para cinema e televisão é uma força da região. Nas últimas décadas, o cinema produzido no Cone Sul da América Latina ganhou certa notoriedade internacional, conquistou prêmios em festivais e foi aclamado pela crítica e pelo público ao redor do mundo. Como exemplos, podemos citar filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, do Brasil; *Whisky* e *El Baño del Papa*, do Uruguai; *Hamaca Paraguaya*, do Paraguai; e da Argentina, *Las Manos* e o ganhador do

⁸⁵ GONZALO BUBBIS em entrevista concedida à pesquisadora. Buenos Aires, 08 de junho de 2012.

Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2010, *El Secreto de sus Ojos*. O reconhecimento internacional pode ser causa e consequência da ampliação da produção regional. No Mercosul, a produção passou de 116 filmes, em 2004, para 234, em 2012. Na Argentina e no Brasil, líderes do cinema na região, o percentual de lançamentos nacionais em relação ao total de filmes lançados tem apresentado indicadores de crescimento. Na Argentina, a cota nacional passou de 26% para 39% entre 2004 e 2011. No Brasil, no mesmo período, os filmes nacionais passaram de 8% para 29% do total de lançamentos nas salas de cinema do país. Esses resultados favoráveis devem ter motivado a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), a declarar que "a América Latina está experimentando um renascimento da produção cinematográfica" (UNCTAD 2010, p. 151).

Apesar do crescimento da produção, ainda aparece como fraqueza do cinema regional a baixa competitividade e sustentabilidade da produção local. Essa fraqueza está relacionada com a ameaça onipresente do sistema comercial das majors. A região do Mercosul possui 244 milhões de habitantes, com dois idiomas majoritários⁸⁶, o que representa um grande potencial para o crescimento da indústria do cinema na região. Todavia, na prática tal potencial é desprezado pelo fato de que o mercado mundial é controlado pelo cinema norte-americano. Por um lado, a hegemonia de Hollywood é marcante no que concerne ao controle dos canais de distribuição e exibição cinematográfica, que limitam o potencial de sucesso das obras locais. Por outro lado, no âmbito da produção, a participação de Hollywood se limita a projetos estratégicos, com alto potencial de público, que reproduz no âmbito da produção cinematográfica local o modelo de negócio do cinema comercial. Essa imposição do tipo de cinema comercial de entretenimento também é visto na região como uma ameaça à tradição do cinema latino. Soma-se a esse quadro o fato de que, como revelou a análise de redes sociais, não existe um mercado cinematográfico do Mercosul, existem quatro cinematografias nacionais marcadas por assimetrias no que concerne à vocação cinematográfica, o modo de funcionamento do mercado e a forma como os atores tecem redes de relacionamentos.

Por outro lado, a institucionalização do setor cinematográfico na região é uma das forças que potencializam a integração. Nos mercados argentino e brasileiro, a atuação do governo através de subsídios e políticas públicas aparece como um importante fator de

⁸⁶ Conforme o Protocolo de Ouro Preto, as línguas oficiais do Mercosul são o português e o espanhol. Em 2006, o guarani, idioma de origem indígena falado por parcela representativa da população do Paraguai, foi incorporado como um dos idiomas do Mercosul. Contudo, os documentos oficiais continuam sendo publicados apenas nos dois idiomas oficiais.

propulsão do setor. No âmbito nacional, existem diversos marcos legislativos, como a *Ley dos Medios*, da Argentina; e institucionais, como a criação da Ancine, no Brasil; e do Icau, no Uruguai. Ademais, é possível destacar o crescimento dos acordos de cooperação bilateral entre Argentina, Brasil e Uruguai. Todavia, o Paraguai é o único país do Mercosul que ainda não tem uma lei de cinema, um órgão nacional responsável pelas políticas cinematográficas e, conseqüentemente, não possui acordos de cooperação cinematográfica com os vizinhos.

Por fim, na esfera regional, a criação da Recam representa uma força que potencializa a conformação do espaço cinematográfico regional. De fato, é possível afirmar que a existência do órgão foi uma conquista para a região e está relacionada à última força listada no Quadro 61: a atuação de atores interessados no âmbito das políticas públicas. Esse é um dos resultados fundamentais desta tese, que merece ser destacado, e que também invalida parte da hipótese que assume que a falta de articulação dos atores interessados da indústria cinematográfica local é a principal causa do limitado impacto das políticas cinematográficas do Mercosul. Nossa pesquisa evidenciou que o período de 1991 a 2003 foi marcado pela articulação de atores do mercado e representantes dos órgãos nacionais de cinema a partir da possibilidade de recursos que advinha das instituições regionais. Essa articulação promoveu a criação de um órgão regional dedicado ao setor cinematográfico. O silêncio do Mercosul em relação ao cinema e o atraso no estabelecimento da cooperação UE-Mercosul fomentaram a conformação de redes formais e informais em prol da criação de um espaço cinematográfico do Mercosul. Desde então, o que se observa é a vontade de atores específicos movendo o processo de políticas cinematográficas do Mercosul.

Todavia, a Recam, embora seja uma força regional, também representa uma fraqueza do processo de integração do cinema tendo em vista a fragilidade institucional do órgão. Diversos trabalhos acadêmicos assinalam como os Estados Unidos promoveram a indústria cinematográfica nacional enquanto um projeto político de poder brando (SÁNCHEZ RUIZ, 2003; HENNING; ALPAR, 2005; THUSSU, 2007). Os resultados da nossa pesquisa indicam que o mesmo não se aplica ao estabelecimento da política cinematográfica pelo Mercosul. Ao que tudo indica, o bloco intergovernamental apresenta limitada vontade política para apoiar o cinema. A criação da Recam não representou a inauguração efetiva de um órgão com autonomia jurídica, normativa e financeira para a execução de políticas cinematográficas. A Recam é uma reunião, ou seja, um órgão que é formado pela soma dos representantes das instituições cinematográficas dos países membros, e que depende de decisões tomadas em consenso pelos membros. Ademais, trata-se de um órgão consultivo. Portanto, com a função

de propor, sugerir e indicar ações ao GMC, que decidirá por acatar ou não as propostas. Por fim, a estrutura institucional e financeira da Recam é extremamente limitada, o que dificulta a execução de políticas efetivas. A análise das atas de reuniões e planos de trabalho da Recam revela uma lacuna entre a proposição de iniciativas e a implementação de políticas. Em geral, as propostas nasceram, foram discutidas por algum período e posteriormente ficaram enfraquecidas ou esquecidas, até mesmo deixando de constar nos documentos. O processo de articulação dos atores interessados para a criação da Recam, a elaboração do Programa Mercosul Audiovisual e a implementação do mesmo evidenciou que, de fato, o modelo intergovernamental do Mercosul e o desinteresse das autoridades regionais restringem as possibilidades de conformação do espaço cinematográfico regional.

O modelo intergovernamental adotado no Cone Sul para manutenção das soberanias nacionais é assinalado como um dos principais responsáveis pelo descumprimento de metas do bloco (ALMEIDA, 2008). Na estrutura do Mercosul não existe uma instituição supranacional, um ordenamento jurídico comunitário ou um órgão que controle o cumprimento das decisões acordadas pelos representantes nacionais no âmbito regional (ALMEIDA, 2008). Ademais, a baixa implementação de propostas pode estar relacionada com o fato de que os interesses nacionais dos membros são levados para o âmbito regional (ALMEIDA, 2008). De certo, no Mercosul, o modelo de gestão intergovernamental não representou a superação do Estado nacional. A dificuldade em conciliar interesses nacionais na esfera regional parece ter sido um dos principais entraves ao desenvolvimento da Recam. Os documentos do órgão evidenciam diversos projetos que poderiam promover maior integração regional, mas que foram rechaçados pelos membros da Recam tendo em vista que poderiam representar a perda ou limitação de privilégios nacionais. Para Eva Piwowarski (2013), uma das principais dificuldades no processo de implantação da política cinematográfica regional é causada pela atuação nacionalista de alguns representantes da Recam:

O Mercosul foi criado como um órgão intergovernamental do mercado, não tem institucionalidade supranacional. Nos encontros multilaterais, as chancelarias têm em mente apenas a defesa do nacional. Não tem como fazer integração sem ceder soberania. É preciso superar o modelo de defesa do cliente de cada instituição cinematográfica nacional, dos interesses apenas nacionais (PIWOWARSKI, 2013, informação verbal, tradução nossa)⁸⁷.

⁸⁷ Eva Piwowarski em entrevista concedida à pesquisadora, Buenos Aires, 16 de janeiro de 2013.

Com todas as dificuldades expressas nas páginas anteriores, há quem possa se perguntar qual é a contribuição do Programa Mercosul Audiovisual. Com base na pesquisa apresentada ao longo desta tese, concluímos que o PMA é uma política incremental (SOUZA, 2006; LOISEN, 2012), que deve provocar a ampliação do intercâmbio entre as cinematografias nacionais, porém dificilmente será capaz de alterar significativamente o quadro de trocas desiguais que caracteriza a cadeia produtiva do cinema e limita a criação do espaço cinematográfico do Mercosul. As políticas são inovadoras, promovem articulações de redes formais e informais e podem promover a ampliação do intercâmbio entre as cinematografias da região, porém tem limitado potencial para efetivamente alterar a dinâmica de poder hegemônico controlado pelas majors de Hollywood.

O PMA ocupou a equipe da Recam, contudo também absorveu as linhas de trabalho. Salvo algumas modificações, no geral, entre 2005 e 2009, os programas de trabalho da Recam apresentam o desenvolvimento das mesmas linhas de trabalho: circulação, Fórum de Competitividade, estudo comparativo de legislação, cota de tela regional e cooperação com a União Europeia. A partir de 2009, as discussões passaram a girar, prioritariamente, ao redor do Programa Mercosul Audiovisual. A amplitude de eixos de atuação do PMA, principalmente quando comparadas ao orçamento disponível, refletem, na verdade, as mesmas linhas de trabalho que a Recam tentava implementar.

Nas entrevistas realizadas com gestores que participaram do processo de negociação e implantação do programa, o objetivo do PMA é outro, diferente da integração regional ou do apoio à indústria cinematográfica. O fim principal parece ser a legitimação da Recam enquanto instituição audiovisual regional. Como explica o diretor do PMA, Guillermo Saura, "um dos objetivos principais do Programa Mercosul Audiovisual é fortalecer a ação da Recam. O programa é como um roteiro de um filme. É um bom simulacro, uma boa forma de marcar tendências para fortalecer a Recam" (SAURA, 2012, informação verbal, tradução nossa)⁸⁸. O mesmo posicionamento é declarado pela coordenadora da Secretaria Técnica, Nancy Caggiano. Segundo a coordenadora, "apesar do limite de tempo e orçamento, o mais importante é que a Recam saia fortalecida do projeto PMA. Ele deve servir para potencializar a ação da Recam" (CAGGIANO, 2012, informação verbal)⁸⁹. Nesse sentido, a cooperação

⁸⁸ Guillermo Saura em entrevista concedida à pesquisadora. Buenos Aires, 07 de junho de 2012.

⁸⁹ Nancy Caggiano em entrevista concedida à pesquisadora. Buenos Aires, 07 de junho de 2012.

inter-regional UE-Mercosul no âmbito cinematográfico e as iniciativas desenvolvidas na Ibero-América no âmbito da OEI são oportunidades externas de parcerias que inspiram e fortalecem a luta interna da Recam.

A cooperação inter-regional UE-Mercosul mostra como novos atores, tais como organizações regionais supranacionais e intergovernamentais, estão se tornando protagonistas na formulação de políticas internacionais. Adicionalmente, o caso ressalta como a União Europeia está investindo em iniciativas de cooperação visando exportar o modelo político da integração regional, exercendo poder normativo. O benefício para a UE é prioritariamente político, na medida em que a instituição espera ampliar o papel dos blocos regionais e garantir o próprio espaço como um dos principais atores geopolíticos no cenário global. O Mercosul também se beneficia politicamente da parceria através da legitimação da própria atuação diante da opinião pública regional, que não está plenamente convencida da importância da integração regional. Ademais, a análise do processo de criação da Recam e de elaboração do PMA evidenciou a importância do envolvimento dos atores interessados para as políticas públicas de apoio ao cinema. Para os dois blocos, é preciso assinalar que a cooperação cinematográfica faz parte das iniciativas de diplomacia cultural que ampliam as possibilidades de negociação de outras escalas de interesse comercial. De fato, os interesses econômicos estiveram sempre em cena, já que a circulação de filmes da UE e do Mercosul foi onipresente nas negociações do programa. A ideia é estabelecer uma aliança estratégica que permita maior circulação de filmes do Mercosul e da União Europeia nos mercados de ambos os blocos.

Tendo em vista tudo o que já foi exposto ao longo dessa tese, concluímos que os objetivos e linhas de trabalho da Recam e do PMA não deveriam ser interpretados como compromissos do Mercosul para a realização de políticas cinematográficas, mas como uma lista de aspirações do setor audiovisual visando a conformação ideal de um espaço cinematográfico regional. A amplitude dos objetivos da Recam é importante na medida em que sinaliza os anseios dos atores interessados para a construção do espaço cinematográfico do Mercosul. Essas proposições marcaram o terreno do projeto de integração ideal e, posteriormente, colocaram em evidência a grande lacuna entre o que deveria ser a política audiovisual regional e o que efetivamente a Recam teria possibilidades de fazer. Portanto, voltando à hipótese inicial dessa tese, confirmamos que as políticas cinematográficas desenvolvidas pelo Mercosul e pela União Europeia na América do Sul não contribuem efetivamente para a integração do cinema regional. Todavia, apontamos que a articulação dos

atores não é a causa, mas sim a fraqueza institucional, normativa e financeira da Recam, baseada no modelo intergovernamental do Mercosul.

Tais achados requerem investigação contínua. A proposta de acompanhar a execução e analisar os resultados do Programa Mercosul Audiovisual foi prorrogada para um momento posterior à realização desta tese. A próxima tarefa de investigação sobre a conformação do espaço cinematográfico do Mercosul deverá estar relacionada com a implementação dos eixos de ações do PMA. Interessa-nos, sobretudo, acompanhar as atividades e os resultados da implementação da rede de 30 cinemas digitais do Mercosul e pesquisar a opinião dos atores interessados beneficiados diretamente pelas ações do programa.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. A política cultural no acordo MERCOSUL. **Estudos avançados**, São Paulo, vol. 8, n°20, Jan.-Apr. 1994, p. 215-229.

ACP COUNTRIES; COMISSÃO EUROPEIA. **ACP_Films: EU-ACP Support Programme for the ACP cinema and audiovisual sector**, 2008. Disponível em: <http://ec.europa.eu/europeaid/infopoint/publications/europeaid/122a_en.htm>. Acesso em: 15 ago 2012.

ADAMIC, Lada; ADAR, Eytan. Friends and neighbors on the Web. **Social Networks**, California, v. 25, p. 211-230, 2003.

ADLER, Emanuel. Constructivism and International Relations. In: CARLSNAES, Walter; THOMAS, Risse; SIMMONS, Beth (orgs.). **Handbook of International Relations**. Londres: SAGE, 2001, p. 95-118.

ADONNINO, Pietro. A People's Europe. Reports from the ad hoc Committee. **Bulletin of the European Communities**. Supplement 7/85. [EU Other], 1985. Disponível em: <<http://aei.pitt.edu/id/eprint/992>>. Acesso em: 19 mar 2012.

AGÊNCIA BRASIL. **Sete presidentes confirmam presença na Cúpula dos Chefes de Estado do Mercosul**. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2012-12-05/sete-presidentes-confirmam-presenca-na-cupula-dos-chefes-de-estado-do-mercosul>>. Acesso: Jan 2013

AGRANOFF, Robert; MCGUIRE, Michael. Big Questions in Public Network Management Research. **Journal of Public Administration Research and Theory**. 11: 3, 2001, p. 295-326.

ALBORNOZ, Luis (Org.). **Poder, Médios, Cultura: uma mirada crítica desde la Economía Política de la Comunicación**. Buenos Aires: Paidós, 2011.

ALIANÇA INTERNACIONAL PELA PROPRIEDADE INTELLECTUAL (IIPA). Report 2012. Disponível em: <http://www.iipa.com/2012_SPEC301_TOC.htm>. Acesso em: 19 jan 2013.

ALMEIDA, Paulo Roberto. **Mercosul em sua primeira década (1991-2001): Uma avaliação política a partir do Brasil**. Buenos Aires: INTAL, ITD, STA, 2002.

_____. Evolução histórica do regionalismo econômico e político da América do Sul: um balanço das experiências realizadas. **Cena Internacional**, vol. 10, n° 8, 2008. p. 72-97.

_____. Mercosul: uma avaliação retrospectiva e uma visão prospectiva. in: BARBOSA, Rubens (org.) **Mercosul Revisitado**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2007. Coleção Cadernos da América Latina.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. Tradución Eduardo L'Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (3ª ed.).

ANDERSON, Chris. **The Long Tail. How endless choice is creating unlimited demand**. London: Random House Business Books, 2006.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da Globalização - a modernidade sem peias**. Tradução Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

_____. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. **Theory, Culture & Society**; 7, 1990, p. 295-310.

ARAÚJO, Ernesto Henrique Fraga. **O Mercosul: negociações extra-regionais**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.

ARAUJO, Rafael. A integração sul-americana e o Brasil. **Revista Eletrônica Boletim do TEMPO**, Ano 6, Nº 3, Rio, 2011.

ARGENTINA. Servicios de Comunicacion Audiovisual (Ley dos Medios), Ley nº 26.522, 10 de outubro de 2009. Buenos Aires: **Boletín Oficial de la Republica Argentina**, 2009.

ARRAY, Edmundo. **Mérida 68. La Memoria en primer plano**. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/viewfncl.aspx?cod=113>>. Acesso em: 20 nov 2012.

BAYARDO, Rubens. **Regionalización e integración cultural en el Mercosur**. Disponível em: <<http://www.naya.org.ar/articulos/global02.htm>>. Acesso em: 20 out. 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectivas, 2009.

BANDEIRA, Moniz. **Estado Nacional e Política Internacional na América Latina - O continente nas relações Argentina-Brasil (1930-1992)**. 2.ed. São Paulo: Ensaio, 1995.

BARNETT, Michael; DUVALL, Raymond. Power in International Politics. **International Organization**, 59: 1, 2005, p. 39-75.

BARTELSON, Jens. Three Concepts of Globalization. **International Sociology**, Vol.15, No.2, 2000, p. 180-196 .

BASTIAN, M.; HEYMANN, S.; JACOMY, M. **Gephi: an open source software for exploring and manipulating networks**. 2009. Disponível em: <<https://gephi.org/publications/gephi-bastian-feb09.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2012.

BAUMANN, Renato. **Integração Regional. Apresentação ao Ministério das Relações Exteriores do Brasil**. Brasília: CEPAL e UnB, 2009. Disponível em: <<http://www.cepal.org/brasil/noticias/noticias/6/36496/ApresentacaoMRE10072009.pdf>>. Acesso em: 20 Mai 2012.

_____. Integração Regional e Desenvolvimento Econômico - com referência a Celso Furtado. Seminário Celso Furtado e o Século XXI. Rio de Janeiro, UFRJ. Cepal - Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, Agosto de 2005. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<http://www.eclac.org/publicaciones/xml/2/22292/LCBRSDT028RenatoBaumann.pdf>> Acesso em:

20 mai. 2012.

BERNAL-MEZA, Raúl. Argentina y Brasil en la Política Internacional: regionalismo y Mercosur (estrategias, cooperación y factores de tensión). **Rev. Brasileira Política Internacional**, v. 2, n.51, 2008, p.154-178.

BEYHAUT, Gustavo. Dimensão cultural da integração na América Latina. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 8, n. 20, Apr. 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000100019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 19 jan. 2013.

BHAGWATI, Jagdish. **Protectionism**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1989.

BILTEREYST, Daniël; MEERS, Philippe. The international telenovela debate and the contra-flow argument: a reappraisal. **Media, Culture & Society**. Vol.22. London: Sage Publications, 2000.

BIPE. **Final evaluation of the MEDIA II Programme - Final Report**. A BIPE Report for the European Commission. França, 2001.

BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política I**. Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino. Tradução Carmen C. Varriale et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 11. ed., 1998.

BOLAÑO, César; MANSO, Anna Carolina. Para uma economia política do audiovisual brasileiro. Cinema, televisão e o novo modelo de regulação da produção cultural. In: MELEIRO, Alessandra (org). **Cinema e Economia da Cultura. Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira**. Vol. II. São Paulo: Escrituras, 2009.

_____; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Org.) **Economia da Arte e da Cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010. 237p.

_____; MASTRINI, Guilherme N.; SIERRA, Francisco (Ed). **Political Economy, Communication and Knowledge: A Latin American perspective**. IAMCR book series. New York: Hampton Press, 2012.

BORGATTI, S.P.; EVERETT, M.G; FREEMAN, L.C. **Ucinet for Windows: Software for Social Network Analysis**. Harvard, MA: Analytic Technologies, 2002.

_____; FOSTER, Pacey C. The Network Paradigm in Organizational Research: A Review and Typology. **Journal of Management**, 29(6), 2003, p. 991-1013.

_____. Centrality and network flow. **Social Networks**. 27, 2005, p. 55-71.

_____; HALGIN, Dan. On The Network Theory. **Organization Science**, Vol. 22, No. 5, September–October 2011, p. 1168–1181.

BORJA, Janira Tripodi. **A retórica do silêncio: cultura no Mercosul**. 2011. 160 f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **Perspectiva**. São Paulo, Apr./June 2001, vol.15, no.2, p. 73-83.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRAET, Olivier; SPEK, Sander. **Crowdfunding the movies: A business analysis of crowdfinanced moviemaking in small geographical markets**. Bruxelas, 2012 (no prelo).

BRANDÃO, Lázaro Augusto Guimarães Andrade. **Integração regional e poder global: análise de fatores condicionantes da dinâmica do MERCOSUL**. 2008, 147 f. Dissertação (Mestrado em Administração) - Escola de Administração. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

BRASIL. Lei nº 9472 (1997). **Serviços de Telecomunicações (Anatel)**. Brasília, DF: Presidência da República, 1997.

_____. Medida Provisória nº 2.228-1 (2001). **Criação da Ancine**. Brasília, DF: Presidência da República, 2001.

_____. Discurso do Presidente da República do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva. **Reunião de Cúpula do Mercosul**. Assunção, jun. de 2003. Disponível em: <<http://www4.planalto.gov.br/informacoespresidenciais/luiz-inacio-lula-da-silva/discursos-entrevistas-programas-de-radio-e-videos>>. Acesso em out 2009.

_____. Ancine. **Resolução Coproduções Brasil-Uruguai /Ancine-Icau**. 2009

_____. Ancine. **Protocolo de Cooperação Incaa e Ancine para o fomento à coprodução - Brasil-Argentina**. 2010.

_____. Lei nº 12.599 (2012). **Programa Cinema Perto de Você e Competências da Ancine**. Brasília, DF: Presidência da República, 2012.

_____. Instrução Normativa nº 105. **Registro de Título de Obra Audiovisual Não Publicitária**. Rio de Janeiro: Ancine, 2012.

_____. **Negociações Mercosul - União Europeia**. Disponível em: <<http://www.desenvolvimento.gov.br/sitio/interna/interna.php?area=5&menu=2635>>. Acesso em jan 2013a.

_____. Discurso da Presidenta do Brasil, Dilma Rousseff. **I Cúpula da Comunidade dos Países Latino-Americanos - União Europeia**. Santiago, 26 jan. 2013. Disponível em: <<http://blog.planalto.gov.br/cooperacao-interregional-e-elemento-fundamental-para-superar-a-criese-afirma-dilma/>>. Acesso em 30 jan. 2013b.

BRETHERTON, Charlotte; VOGLER, John. **The European Union as Global Actor**. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

BRITTOS, Valério C.; BOLAÑO, Cesar (Org). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Ed. Paulus, 2005.

BUNDT, Roger Luis da Cunha. Cultura e comércio do audiovisual no MERCOSUL. In: **Conhecimento Interativo**. São José dos Pinhais, v. 4, n. 1, Jan./June 2008, p.81-89.

BUQUET, Gustavo. **El poder de Hollywood. Un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y Estados Unidos**. Madrid: Fund. Autor, 2008.

BURRI-NENOVA, Mira. The New Audiovisual Media Services Directive: Television without Frontiers, television without diversity. **Common Market Law Review**, 44 (6), 2007, p. 1689 -1725.

CACI. **O que é a Caci?** Disponível em: <<http://www.caaci.int/pt/o-que-e-a-caci>>. Acesso em 16 ago 2012.

CAMERON, Fraser. After Iraq: The EU and Global Governance. **Global Governance**; Apr-Jun 2004, Vol. 10 Issue 2, p. 157-163.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Políticas Culturales en América Latina**. México: Editora Grijalbo, 1987.

_____. **Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización**. México: Grijalbo, 1995.

_____; MONETA, Carlos Juan (Org). **Las industrias culturales en la integración latino-americana**. México: Grijalbo/Sela, 1999.

_____. **Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003, 392 p.

_____. Cooperación, Diálogo: ¿son las palabras más apropiadas? **V Campus Euroamericano de Cooperação Cultural**. Almada, Portugal, 2007.

CANEDO, Daniele Pereira. Democratização da Cultura. In: ALMEIDA, Maria Cândida (Org.). **Mais Definições em Trânsito**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=823>. Acesso em: 05 mar 2012.

_____. **Cultura, democracia e participação social: um estudo da II Conferência Estadual de Cultura da Bahia**. 2008. 191 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Faculdade de comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

_____. Cultura é o quê? Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos. **V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult)**, 5, 2009, Salvador. **Anais do V Enecult**. Salvador: UFBA, 2009.

_____. A participação social na elaboração de políticas públicas de cultura na Bahia. In: CALABRE, Lia. (Org.). **Políticas Culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento**. 1ed. São Paulo: Itáu Cultural, 2010, p. 80-93.

_____. As políticas da União Européia e do Mercosul para a integração do setor audiovisual: questões preliminares. **VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult)**, 6, 2010, Salvador. **Anais do VI Enecult**. Salvador: UFBA, 2010.

_____. A mobilização da sociedade para a participação na elaboração de políticas públicas. In: BARBALHO, A.; CALABRE, L.; MIGUEZ, P.; ROCHA, R. (Org.). **Cultura e Desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 175-203.

_____. Os stakeholders da cultura: uma proposta metodológica para análise de políticas culturais. **VII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult)**, 7, 2011, Salvador. **Anais do VII Enecult**. Salvador: UFBA, 2011.

_____. Can the European film policy model be applied in South America? A policy analysis of the Mercosur Audiovisual Programme and its cooperation with the European Union. In: **VII International Conference on Cultural Policy Research (ICCPR)**, 7, 2012, Barcelona.

_____; RANAIVOSON, Heritiana; LOIOLA, Elisabeth. Is there such a thing as a MERCOSUR film industry? A social network analysis of industry integration and cultural diversity. **European Communication Research and Education Association (ECREA)**, 2012, Istambul.

_____. A política cinematográfica do Mercosul: agente do processo de integração regional? **XIII Congresso Internacional do Fórum Universitário Mercosul (Fomerco)**, Seminário Cultura e Políticas de integração. Balanço e Perspectivas do Mercosul Cultural, 13, 2012. Montevidéu.

_____. Redes de Produção Cinematográfica do Mercosul. **XIII Congresso Internacional do Fórum Universitário Mercosul (Fomerco)**, mesa redonda Economia da Mídia e Integração Regional, 13, 2012. Montevidéu.

_____; CRUSAFON, Carmina. The European Audiovisual Policy Goes Abroad: the Case of Interregional Cooperation with Mercosur. In: PAUWELS, C.; DONDEERS, K.; LOISEN, J. (Ed.). **The Palgrave Handbook on European Media Policy**. London: Palgrave (no prelo).

CASTELLS, Manuel. Materials for an exploratory theory of the network society. **British Journal of Sociology**, 2000, 51, p. 5-24.

_____. The New Public Sphere: global civil society, communication networks, and global governance. In: THUSSU, Daya. K. (Ed). **International Communication: A Reader**. London: Routledge, 2010.

_____. Network Theory. A Network Theory of Power. **International Journal of Communication** [Online] 5:0, Apr 8 2011. Disponível em: <<http://ijoc.org/ojs/index.php/ijoc/article/view/1136/553>> Acesso em: 20 dec. 2011.

_____; MONGE, Peter; CONTRACTOR, Noshir. Network Theory. Prologue to the Special Section: Network Multidimensionality in the Digital Age. **International Journal of Communication** [Online] 5:0, Apr 8 2011. Disponível em: <<http://ijoc.org/ojs/index.php/ijoc/article/view/1103/554>> Acesso em: 20 dec. 2011.

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY (CIA). **The World Factbook, 2013**. Disponível em: <<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/rankorder/2119rank.html?countryName=Vietnam&countryCode=vm®ionCode=eas&rank=14#vm>> Acesso em: 21 jan 2013.

CEPAL. **The International Economic Relations and Regional Co-operation of Latin America (E/CEPAL/SES.20/G.18)**, March 1984.

_____. **Anuario estadístico de América Latina y el Caribe, 2010**. Disponível em: <http://websie.eclac.cl/anuario_estadistico/anuario_2010/esp/index.asp> Acesso em: 11 fev. 2011

CHAKRAVARTTY, Paula; SARIKAKIS, Katharine. **Media Policy and Globalization**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

CHARI, Raj S; CAVATORTA, Francesco. The Iraq War: killing dreams of a unified EU? **European Political Science**, 3 (1), 2003, p. 25-29.

CHÂTELET, F.; DUHAMEL, O.; PISIER-KOUCHNER, É. **História das Ideias Políticas**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. São Paulo: Estudos Avançados 9 (23), 1995, P.71-84

CHAVES, Gabriela de Mello. Acordos político-comerciais e produção cinematográfica no cone Sul. In: SOUZA, G.; CÁNEPA, L.; CARREIRO, R. **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine - Vol. 2**. São Paulo: Socine, 2012, p. 82-96.

CINE Y VIDEO CENTROAMERICANO. **Sobre a Fundacine e o Cinergia**. Disponível em: <<http://www.cineyvideocentroamericano.org?>> Acesso em: 19 dez 2012.

CINENACIONAL. **Banco de dados**. Disponível em: < <http://www.cinenacional.com/>>. Acesso em abr. 2011.

CINERGIA. **Convocatória CINERGIA 2012**. Disponível em: <http://www.cinergia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=4> Acesso em: 15 jan 2013.

_____. **Sobre**. Disponível em: < <http://www.cinergia.org/>>. Acesso: 19 dez 2012

COLLINS, Richard. **Broadcasting and audio-visual policy in the European Single Market**. London: John Libbey & Company Ltd, 1994.

COMISSÃO EUROPEIA. **European Union - Report by Mr Leo Tindermans, Primer Minister of Belgium to the European Council. Bulletin of the European Communities**. Supplement 1/76, 1976. Disponível em: < http://aei.pitt.edu/942/1/political_tindemans_report.pdf> Acesso em: 19 mar 2012.

_____. Community action in the cultural sector. Commission Communication to the Council. Brussels: **Bulletin of the European Communities**. Supplement 6/77, European Commission, 1978. Disponível em: <<http://aei.pitt.edu/5321/1/5321.pdf>> Acesso em: 19 mar 2012.

_____. Stronger Community Action in the cultural sector. **Commission Communication to Parliament and the Council**. Brussels: COM (82) 590 final, 1982. Disponível em: <<http://aei.pitt.edu/5063/1/5063.pdf>> Acesso em: 19 mar 2012.

_____. **Green Paper, Television without Frontiers: The Establishment of a European Single Market for Broadcasting, especially by Satellite and Cable**. Brussels: European Commission, 14 June 1984.

_____. Interregional Framework Cooperation Agreement. **Official Journal of the European Union**. L69/4 19 March, 1996.

_____. Mercosur-European Community: Regional Strategy Paper 2002-2006. CSP Mercosur. September 10, 2002.

_____. Future of creative industries: implications for research policy. Directorate-General for Research. **Working Paper EUR 21471**. Prepared by Carmem Marcus. Brussels, Apr. 2005. 46p. Disponível em: <ftp://ftp.cordis.europa.eu/pub/foresight/docs/a4_eur21471_web2_final.pdf> Acesso em: 08 fev. 2009.

_____. **Comunicado sobre uma agenda europeia para a cultura num mundo globalizado**. Bruxelas, Comissão Europeia, 2007a. Disponível em: < <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2007:0242:FIN:PT:PDF>> Acesso em: 19 mar 2012.

_____. **Mercosur-European Community: Strategic Paper 2007-2013**. E/2007/1640. 02 August, 2007b.

_____. **A Diretiva Serviços de Comunicação Audiovisual (AVMSD)**, 2007c. Disponível em: <http://ec.europa.eu/avpolicy/reg/tvwf/index_en.htm>. Acesso em Dec 2011.

_____. **Como funciona a União Europeia. Guia das instituições da união Europeia**.

Luxemburgo: Serviço das Publicações Oficiais das Comundiades Europeias, 2008a. Disponível em: <http://ec.europa.eu/publications/booklets/eu_glance/68/pt.pdf> Acesso em: 17 nov 2011.

_____. **EU Film support programme's first global trigger interest in Asia and South America.** IP/08/1273, 27 August, 2008b.

_____. Cannes Declaration / Declaration of European Audiovisual Affairs Ministers and of the European Commission member responsible for the Information Society and Media. **Europe Day at the Cannes Festival**, 19 May, 2008c.

_____. Commission staff working document accompanying document to the proposal for a decision of the European Parliament and of the Council establishing an audiovisual cooperation programme with third countries Media Mundus. **Summary of the Impact Assessment.** Brussels: COM (2008) 892 final. Disponível em: <http://ec.europa.eu/culture/media/media-content/media-mundus/mm_ria/en.pdf>. Acesso em: 16 fev 2013. 2008d.

_____. **External Dimension of Audiovisual Policy.** Staff Working Document. SEC (2009) 1033 final, 14 July, 2009a.

_____. **Panorama of European Union.** Bruxelas: Directorate-General for Publications, 2009b. Disponível em: http://ec.europa.eu/publications/booklets/eu_glance/79/en.pdf. Acesso em: 12 set 2012

_____. **Preparatory Action "MEDIA International".** Boosting cooperation for the European Audiovisual Industry on a Global Scale. Fev. 2009c. Disponível em: <http://ec.europa.eu/culture/media/media-content/media-mundus/pa_media_int_feb09.pdf> Acesso em: 06 mar 2012.

_____. **Base jurídica da Política da Cultura da União Europeia.** Disponível em: <http://circa.europa.eu/irc/opoce/fact_sheets/info/data/policies/culture/article_7317_pt.htm> Acesso em 20 abr. 2010.

_____. **History of TVwF - The Television without Frontiers Directive** Disponível em: <http://ec.europa.eu/avpolicy/reg/history/historytvwf/index_en.htm> Acesso em: 19 out 2011 (a).

_____. **MEDIA Mundus 2012. Europe joins forces with the global film industry.** 2012. Disponível em: <<http://ec.europa.eu/culture/media/media-content/library/media-mundus-2012.pdf>>. Acesso em: 23 mar 2012 (a).

_____. **Media in the Past.** Disponível em: <http://ec.europa.eu/culture/media/about/media-in-the-past_en.htm>. Acesso em: Out 2012 (b).

_____. **Ação Preparatória MEDIA International.** Disponível em: <http://ec.europa.eu/culture/media/media-mundus/international_en.htm>. Acesso em: 08 dec 2012 (c).

_____. **Regulamentação do serviço de radiodifusão europeu.** Disponível em: <http://ec.europa.eu/avpolicy/reg/history/index_en.htm>. Acesso em: Jan 2012 (e).

_____. **Programa MEDIA.** Disponível em: <http://ec.europa.eu/culture/media/about/index_en.htm>. Acesso em: jan 2013 (a).

_____. **More about the European Commission.** Disponível em: <http://ec.europa.eu/index_en.htm> Acesso em: 20 Fev 2013 (b).

COMISSÃO EUROPEIA. **Key figures on Europe 2012**. Luxemburgo: Publications Office of the European Union, 2012.

COMITÊ DE CINEASTAS DA AMÉRICA LATINA. **Ata Oficial da Constituição do Comitê de Cineastas da América Latina**, 1967. Disponível em:

<<http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=45>>. Acesso em 20 nov 2012.

COMUNIDADE EUROPEIA. Declaration on European Identity. Luxembourg: **Bulletin of the European Communities**. December 1973, N^o 12. Disponível em:

<http://www.cvce.eu/obj/declaration_on_european_identity_copenhagen_14_december_1973-en-02798dc9-9c69-4b7d-b2c9-f03a8db7da32.html>. Acesso em: 19 mar 2012.

_____. Versão compilada do Tratado que institui a Comunidade Europeia. **Jornal Oficial das Comunidades Europeias**. 24.12.2002 C 325/33.

_____. COUNCIL DIRECTIVE of 3 October 1989 on the coordination of certain provisions laid down by law, regulation or administrative action in Member States concerning the pursuit of television broadcasting activities (Television Without Frontiers Directive). **1989L0552** — EN — 30.07.1997 (a).

_____. Protocol on the system of public broadcasting in the Member States. **Official Journal C 340**, 10/11/1997 P. 0109 (b).

CONSELHO DA EUROPA. European Cultural Convention. **European Treaty Series** - n. 18. Paris, 19 de dezembro de 1954. Disponível em: <

<http://conventions.coe.int/Treaty/Commun/QueVoulezVous.asp?NT=018&CL=ENG>> Acesso em: 20 jan 2013.

_____. **European Convention on Cinematographic Co-Production**. Strasbourg, 02/10/1992.

Disponível em:

<<http://conventions.coe.int/Treaty/Commun/QueVoulezVous.asp?NT=147&CL=ENG>>. Acesso 14 nov 2012.

_____. **Eurimages**. Disponível em: <

http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/default_en.asp>. Acesso em: Jan 2013.

CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA. Council Conclusions on the promotion of cultural diversity and intercultural dialogue in the external relations of the Union and its Member States. **2905th Education, Youth and Culture Council meeting**, 20 November 2008.

CONTRACTOR, Noshir; WASSERMAN, Stanley; FAUST, Katherine. Testing Multitheoretical, multilevel hypotheses about organizational networks: an analytic framework and empirical example. **Academy of Management Review**, 2006, Vol. 31, No 3, 681-703.

COSIO, Luis Lira. La cuestión regional y local en América Latina. **Serie Gestión Pública** N^o 44. Santiago de Chile: Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (ILPES), Naciones Unidas, 2003.

CRANE, Diana. Cultural Globalization and Culture Industries: Will American media imperialism fade away? In: **VII International Conference on Cultural Policy Research (ICCP)**, 7, 2012, Barcelona.

CRESWELL, John W. **Projeto de Pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. 2.ed. Tradução de Luciana de Oliveira da Rocha. Porto Alegre: Artmed, 2007.

CRUSAFON, Carmina. **El espacio audiovisual europeo**. Análisis de la industria audiovisual y de las políticas europeas en la década de los 90. 1999. Tesis doctoral, noviembre, Bellaterra (Barcelona), 1999.

_____. ¿Qué futuro para la política audiovisual europea?: Análisis y resultados de la aplicación de una política supranacional sobre la industria audiovisual europea. In: **Jornadas de Jóvenes Investigadores en Comunicación**, 8, 2001, Argentina: Universidad de La Plata.

_____. La política audiovisual del MERCOSUR y la influencia del modelo europeo. **Cuadernos de Información**, Núm. 25, julio-diciembre, 2009, p. 93-104 (a).

_____. La política audiovisual europea: balance de las actuaciones de la Comisión Barroso (2004 – 2009). **Actas del VII Congreso Internacional ULEPICC Políticas de cultura y comunicación: creatividad, diversidad y bienestar en la Sociedad de la Información**, 2009. v.1. p. 304 – 319 (b).

_____. Audiovisual europeo, diversidad cultural y mercado global: análisis de las actuaciones exteriores de la política audiovisual de la Unión Europea. **Ámbitos**. N^o 19 - Año 2010. p. 243-263.

CUCHE, Denys. **O Conceito de Cultura nas Ciências Sociais**. 2. ed. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002.

CULTURA.UNAM. **La Filmoteca de la UNAM participa en un catálogo iberoamericano de cine**. Entrevista com Miguel Del Valle-Inclán. 15 de outubro de 2012. Disponível em: <http://www.difusioncultural.unam.mx/saladeprensa/index.php?option=com_content&view=article&id=1479:435-la-filmoteca-participa-en-un-catalogo-iberoamericano-de-cine&catid=9:filmoteca&Itemid=12>. Acesso em: 20 nov 2012.

DE VANY, Arthur. **Hollywood economics. How extreme uncertainty shapes the film industry**. London/New York: Routledge, 2004.

DE VINCK, Sophie; BILTEREYST, Daniel; PAUWELS, Caroline; Our Policies Keep on Reinventing the Past: An Overview of EU Policy-Making in the Audiovisual Domain. In: D'HAENENS, Leen ; SAEYS, Frieda (Ed), **Western Broadcast Models. Structure, Conduct and Performance**. Berlim: Mouton de Gruyter, 2008, p. 25-59.

DE VINCK, Sophie; PAUWELS, Caroline. Somewhere, over the digital rainbow? The cultural-economic prospects of the European film sector in a digital environment and their consequences for European policy-making. In: **15th international Conference of the Association for Cultural Economics International (ACEI)**, 15, 2008, Boston (a).

_____. Cultural diversity as the final outcome of EU policymaking in the audiovisual sector: A critical analysis. In: SCHNEIDER, Hildegard; VAN DEN BOSSCHE, Peter (Ed.) **Protection of Cultural Diversity from a European and International Perspective**. Antwerpen/Oxford/Portland: Intersentia, 2008, p. 263-316 (b).

DE VINCK, Sophie. Europudding or Europaradise? A performance evaluation of the Eurimages co-production film fund, twenty years after its inception. In: **Communications: The European Journal of Communication Research**, vol. 34, issue 3, pp. 257-285, 2009.

_____. **Revolutionary Road?** Looking back at the position of the European film sector and the results of European-level film support in view of their digital future. A critical assessment. 2011.768 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social), Vrije Universiteit Brussel, Bruxelas, 2011.

DE VINCK, Sophie; LINDMARK, Sven. **Statistical, Ecosystems and Competitiveness Analysis of the Media and Content Industries: The Film Sector** (ed. Simon, J-P). JRC Technical Report 25277-

EN, European Commission, 2012.

DE VINCK, Sophie. Finding the 'Europe in European film policy-making. A critical evaluation of European-level policies aimed at the creation of a pan-European film market. In: **VII International Conference on Cultural Policy Research (ICCP)**, 7, 2012, Barcelona.

DICKEN, Peter. **Global Shift: Reshaping the Global Economic Map in the 21st Century**. London: Sage, 2003.

DINIZ, Clélio Campolina; CROCCO, Marco Aurélio. **Economia Regional e Urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DINIZ, Clélio Campolina. **Políticas de desenvolvimento regional: desafios e perspectivas à luz das experiências da União Europeia e do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007, 400 p.

DOCTV AL. **Sobre**. Disponível em: <<http://www.doctvlatinoamerica.org/pt/o-que-e-doctv>> Acesso em: 15 jan 2013.

DOMÍNGUEZ MORENO, José M; MONTERO, David (2009). Europe as a partner: New spaces for audiovisual cooperation between Latin America and the EU. **Global Media and Communication**, 5 (1), p. 77 – 98.

DONDERS, Karen. **Under Pressure? An analysis of the impact of European State aid policy on public service broadcasting**. Marginalisation or revival as public service media? 2010. 621 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social), Vrije Universiteit Brussel, Bruxelas, 2010.

DRIJBER, Berend J. The revised Television without Frontiers Directive: Is it fit for the next century? **Common Market Law Review**, 36, 1999, p. 87-122.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EBBERS, Joris. **Organizational Dynamics in Social Networks: Contracts and Reputations in the Film Industry**. 2009. 173 f. Tese (Doutorado em Economia e Negócios) - Escola de Economia e Negócios, Amsterdam, 2009.

EPTIC. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II – Dinâmicas Culturais, dez. 2006. Disponível em: <www.eptic.com.br>. Acesso em: 10 set. 2011.

EHRMANN, T.; DORMANN, J.; MEISEBERG B. **Performance Implications of Economic and Network Analytic Concepts in the German Motion Picture Industry – An Empirical Analysis**. Disponível em: <http://www.wiwi.uni-muenster.de/ism/forschen/download_forschung/Movie-SNW_Ehrmann-Meiseberg.pdf> Acesso em: 09 abr. 2012.

ESCOBAR, Ticio. **15 Años del Mercosur: el debe y el haber de lo cultural**. 2006. Disponível em: <<http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/outros/TextoMercosulTicioEscobar.doc>> Acesso em: 12 dez. 2012.

EUR-LEX. **Dossier Media**. Disponível em: <http://eur-lex.europa.eu/pt/dossier/dossier_57.htm> Acesso em: 06 dez. 2011.

EURÉVAL & MEDIA CONSULTING GROUP. **Final evaluation of the MEDIA Plus and MEDIA Training programmes**. Paris/Lyon: Euréval/MCG, 2007.

_____. **Interim evaluation of MEDIA 2007**. Paris/Lyon: Euréval/MCG, 2010.

_____. **Ex post evaluation of the preparatory action MEDIA International (2008-2010) for DG EAC**. Paris/Lyon: Euréval/MCG, 2012.

EUROMED AUDIOVISUAL. **Programa Euromed Audiovisual**. Disponível em: <<http://euromedaudiovisuel.net/>> Acesso em: 15 jan. 2012.

EUROPA CINEMAS MUNDUS. **Guidelines**. Projection of European Films in Theatres in non-EU countries. Projection of films from non-EU countries in Europa Cinemas Theatres in the European Union. 2012. Disponível em: <<http://www.europa-cinemas.org/en/Resources/>>. Acesso em: 04 fev. 2013.

EUROPA CINEMAS. **Network Review n° 3**, nov 2002. Disponível em: <<http://www.europa-cinemas.org/en/Resources/Network-Reviews>> Acesso em: 04 fev 2013.

_____. **Network Review n° 4**, mai 2003 (a). Disponível em: <<http://www.europa-cinemas.org/en/Resources/Network-Reviews>> Acesso em: 04 fev 2013.

_____. **Network Review n° 5**, nov 2003 (b). Disponível em: <<http://www.europa-cinemas.org/en/Resources/Network-Reviews>> Acesso em: 04 fev 2013.

_____. **Network Review n° 6**, mai 2004 (a). Disponível em: <<http://www.europa-cinemas.org/en/Resources/Network-Reviews>> Acesso em: 04 fev 2013.

_____. **Network Review n° 7**, nov 2004 (b). Disponível em: <<http://www.europa-cinemas.org/en/Resources/Network-Reviews>> Acesso em: 04 fev 2013.

_____. **Network Review n° 14**, nov 2008. Disponível em: <<http://www.europa-cinemas.org/en/Resources/Network-Reviews>> Acesso em: 04 fev 2013.

_____. **Network Review n° 15**, maio 2009. Disponível em: <<http://www.europa-cinemas.org/en/Resources/Network-Reviews>> Acesso em: 04 fev 2013.

_____. **Network Review n° 18**, nov 2010. Disponível em: <<http://www.europa-cinemas.org/en/Resources/Network-Reviews>> Acesso em: 04 fev 2013.

_____. **Support measures for digital projection 2012** (a). Disponível em: <<http://www.europa-cinemas.org/en/Activities/Digital-Cinema>> Acesso em: 04 fev 2013.

_____. **Network Review n° 20**, Cannes 2012 (b). Disponível em: <<http://www.europa-cinemas.org/en/Resources/Network-Reviews>> Acesso em: 04 fev 2013.

_____. **Network**. Disponível em: <<http://www.europa-cinemas.org/en/Network/About-Europa-Cinemas>>. Acesso em: 12 jan 2013.

FALICOV, Tamara L. Programa Ibermedia: co-production and the Cultural Politics of Constructing and Ibero-American Audiovisual Space. In: HYUNG-SOOK, Lee (ed.). **Hybrid Media, Ambivalent Feelings**. *Spectator* 27:2 (Fall 2007): p. 21-30.

_____. Programa Ibermedia: ¿Cine Transnacional Iberoamericano o Relaciones Públicas Para España? **Rev. Reflexiones** 91 (1): 2012, p. 299-312.

FEIGENBAUM, Harvey B. Hegemony or diversity in film and television? The United States, Europe and Japan. **The Pacific Review**, 20(3), 2007, p. 371-396.

- FILME B. Banco de dados. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/>>. Acesso em: 20 mar 2009.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Após criticar Globo Filmes, Caio Blat pede desculpas. **Folha de São Paulo**, 31 jul. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1129103-apos-criticar-globo-filmes-caio-blat-pede-desculpas.shtml>> Acesso em: 10 ago. 2012.
- FONCINE. **Memoria del Foro Iberoamericano de Integracion Cinematografica**. Caracas, 8 a 11 de novembro de 1989. Caracas: FONCINE, 1991.
- FONTAINE, Pascal. **A Europa em 12 lições**. Luxemburgo: Serviço das Publicações da União Europeia, 2010. Disponível em: ec.europa.eu/publications. Acesso em dez. 2012.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- FREEDMAN, Des. Dynamics of power in contemporary media policymaking. **Media, Culture & Society**, 28 (6), 2006, p. 907-92.
- FREEMAN, R. Edward. **Strategic Management: A stakeholder approach**. Boston: Pitman, 1984.
- FRIEDMAN, Thomas. **The world is flat: a brief history of the Twenty-First Century**. New York: Farrer, Strauss & Girroux, 2005.
- FUNDACIÓN DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO. Objetivos. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/fnci.aspx?cod=53>> Acesso em: 20 nov. 2012.
- FURTADO, Celso. **Cultura e desenvolvimento em época de crise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 128p.
- GALPERING, Hernán. **Las industrias culturales en los acuerdos de integración regional: el caso del NAFTA, la UE y el MERCOSUR**. Brasília: UNESCO, 1998.
- GARNHAM, Nicholas. Contribution to a political economy of mass media. In: GARNHAM, Nicholas (Ed.). **Capitalism and communication**. Londres: Sage, 1979.
- GARRETÓN, Manuel Antonio (Coord.). **El espacio cultural latinoamericano: bases para una política cultural de integración**. Santiago: Salesianos S.A., 2003.
- GETINO, Octavio. **La potencialidad del espacio iberoamericano**. Caracas: Equipo Comunicación, 1989. Disponível em: <http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM198968_62-73.pdf> Acesso em: 15 ago. 2012.
- _____. El cine del Mercosur y de sus países asociados. In: Veritas and Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Ed.). **Cine Iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo**. San José de Costa Rica, 2005.
- _____. Mercados y públicos de cine en los países del MERCOSUR. In: CANCLINI, Nestor García Canclini et al. (Ed.). **Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero**. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006a.
- _____. Negociación e integración en el sector cinematográfico y audiovisual en los países del MERCOSUR. Antecedentes y experiencias. In: MONETA, J. Carlos (Ed.). **El jardín de los senderos que se encuentran: Políticas públicas y diversidad cultural en el MERCOSUR**. Montevideo: Oficina de Representación de la UNESCO, 2006b.

_____. (Coord.). **Producción y mercados del cine latinoamericano en la primeira década del siglo XXI**. Cuba: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2011.

_____. **Panorama de las cinematografías de América Latina y el Caribe en la primera década del siglo XXI**. Disponível em: <<http://octaviogetinocine.blogspot.com/2011/10/panorama-de-las-cinematografias-de.html>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

GOLDING, Peter; MURDOCK, Graham (Org.) *The Political Economy of the Media*. 2 v. Leicestershire: Edgar Elgar Publisher, 1981.

GONÇALVES, Paulo. Panorámica de los mercado cinematográficos en América Latina. In: **Faro: Panorámica del sector y las Industrias Culturales**. Edición n. 2 El audiovisual en transición. Diciembre 2011. Disponível em: <<http://culturayeconomia.org/boletin/faro/no-2-diciembre-de-2011/>> Acesso em: 15 mai. 2012.

GONZÁLEZ, Roque. Cine Latinoamericano. Entre las pantallas de plata y las pantallas digitales. Producción y mercados en América del Sur y México. In: GETINO, Octavio (Coord.). **Producción y mercados del cine latinoamericano en la primeira década del siglo XXI**. Cuba: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2011.

_____. Espacio cinematográfico latinoamericano: mercados e integración. III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual - ASAECA, 3, 2012. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/gonz_lez_roque_-_ponencia.pdf> Acesso em: 05 jan. 2013.

GORDON, Christopher. Great expectations - the European Union and cultural policy: fact or fiction? **International Journal of Cultural Policy**, 16:2, 2010, p. 101-120.

GRANOVETTER, M. The impact of social structure on economic outcomes. **Journal of Economic Perspectives**, v. 19, n. 1, 2005, p. 33-50.

HAAS, Ernst. **The Uniting of Europe**. Stanford: Standford University Press, 1958.

_____. **Beyond the Nation-State: Functionalism, and International Organization**. Stanford: Stanford University Press, 1964.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.

_____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HANANIA, Lilian Richieri. For a Nex European Union External Cultural Estrategy. A french Proposal on how to deal with Cultural Cooperation in International Trade Agreements. In: **Mapping Cultural Diversity: good practices from around the globe**. A Contribution to the Debate on the Implementation of the Unesco Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. Bonn: Unesco, 2010.

HANNEMAN, Robert; RIDDLE, Mark. **Introduction to social network methods**. Riverside: University of California, 2005. Disponível em: <<http://faculty.ucr.edu/~hanneman/>> Acesso em: 18 Nov 2011.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HARVEY, Edwin. **Legislación Cultural de los países americanos: bases para um relevamiento continental**. Buenos Aires: Depalma, 1980.

_____. **Relaciones Culturales internacionales em Iberoamérica y el mundo.** Buenos Aires: Tecnos, 1991.

HENNING, Victor; ALPAR, Ander. Public aid mechanisms in feature film production: the EU MEDIA Plus Programme. **Media, Culture & Society**, 2005 27: 229.

HERMIDA, Rodolfo. Cine nacional es diversidad cultural. In: MONETA, J. Carlos (Ed.), **El jardín de los senderos que se encuentran: Políticas públicas y diversidad cultural en el MERCOSUR.** Montevideo: Oficina de Representación de la Unesco, 2006.

HEROLD, Anna. The new Audiovisual Media Services Directive. In: PAUWELS, Caroline et al. (Ed.). **Rethinking European Media and Communications Policy.** Brussels: VUBPress, 2009a, p. 99-126

_____. **European Film Policies in the Context of EU and International.** Groningen: Europa Law Publishing, 2009b.

HETTICH, Peter. YouTube to be Regulated? The FCC Sits Tight, while European Broadcast Regulators Make the Grab for the Internet. **St. John's Law Review**, 82, 2008, p. 1447-1508.

HOWORTH, Jolyon. The EU as a Global Actor: Grand Strategy for a Global Grand Bargain?. **Journal of Common Market Studies**, 48, 3, 2010, p. 455-474.

HUMPHREYS, Peter. The Principles Axes of the European Union's Audiovisual Policy. In: FERNÁNDEZ-ALONSO, I.; MORAGAS, M. **Communication and Cultural Policies in Europe.** Barcelona: Generalitat de Catalunya – Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, p. 151-182.

HURRELL, Andrew. Explaining the resurgence of regionalism in world politics. **Review of International Studies**, 1995, 21. p. 331-358.

IBERMEDIA. **Evaluación Programa Ibermedia 1998-2008.** 10 años de apoyo ao Cine Iberoamericano. Madri: Secretaría General Iberoamericana / fundación Investigación Audiovisual, 2009.

_____. **Informe Anual 2011.** Disponível em: <<http://www.programaibermedia.com>>. Acesso em: 17 set. 2012.

_____. Banco de dados. Disponível em: <<http://www.programaibermedia.com>>. Acesso em: 17 set. 2012.

INCAA. **Edital - Coproducción de séries televisivas.** 2011. Disponível em: <http://www.incaa.gov.ar/castellano/assets/home/ficcion_coproduccion.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2013.

INTERNET MOVIA DATABASE (IMDB). Banco de dados. Disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em: 20 out. 2011.

ISOFIDIS, Petros. **Global Media and Communication Policy.** London: Palgrave-Macmillan, 2011.

IZAGUIRRE, Rodolfo. La integración cinematográfica iberoamericana. La utopía al alcance de los cineastas. **Nueva Sociedad** N.73, julho- agosto, 1984, p. 84-90.

IZCUE, Nora de (Coord). **Producción, coproducción, distribución y exhibición del cine latinoamericano en América Latina y otras regiones.** Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2009.

JÉLIN, Elizabeth. Los movimientos sociales y los actores culturales en el escenario regional. El caso del Mercosur. In: SIERRA, Gerónimo de (org.). **Los rostros del Mercosur: El difícil camino de lo comercial a lo societal**. Buenos Aires: CLACSO, 2001. Disponível em: <http://www.redadultosmayores.com.ar/buscador/files/DCRAM010.pdf>. Acesso em dez/2011.

JESUS, Diego Santos Vieira de. Os processos de partilha da soberania na União Européia. **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, v. 52, n. 2, Dec. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292009000200007&lng=en&nrm=iso Acesso em: 23 Jan. 2013.

JIMÉNEZ, Raul de Móra. **Cooperación e integración audiovisual en Iberoamérica**. 2009. 623 f. Tese (Doutorado Comunicação Audiovisual e Publicidade) - Facultad de Ciencias de la información, Universidad Complutense de Madrid, 2009a.

_____. El marco institucional de la cooperación audiovisual iberoamericana: desafíos y oportunidades. In: **Actas del VII Congreso Internacional ULEPICC Políticas de cultura y comunicación: creatividad, diversidad y bienestar en la Sociedad de la Información**, 2009b. v.1. p. 320-337.

KANZLER, Martin. **The circulation of European co-productions and entirely national films in Europe (2001 to 2007)**. Report prepared for the Council of Europe Film Policy Forum co-organised by the Council of Europe and the Polish Film Institute (Krakow, 11-13 September). Strasbourg: European Audiovisual Observatory, 2008.

_____. The European cinema market trends 2011 (ppt). **Presentation at the Cannes workshop Levelling the playing field? Towards new European rules for film funding**. 2011. Disponível em: http://www.obs.coe.int/about/oea/mif2012_workshop.html. Acesso em: 22 de abr. 2012.

KARPPINEN, Kari; MOE, Hallvard. What we talk about when we talk about Document Analysis. In: JUST, Natascha; PUPPIS, Manuel (Ed.). **Trends in Communication Policy Research: New Theories, Methods and Subjects**. European Communication Research and Education Association Series. Bristol: Intellect, 2012, p. 177-194

KAUARK, Giuliana D'el rei de Sá . **Oportuna Diversidade: A Participação do Ministério da Cultura do Brasil Durante a Negociação da convenção Sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

KEENAN, Grace Kathleen. **The Political Economy of Independent Films: A Case Study of Kevin Smith Films**. 2009. 84 f. Dissertação (Mestrado em Artes e Mídia)- College of Communication, Florida State University, 2009.

KEOHANE, Robert O.; NYE, Joseph S. **Power and Interdependence: World Politics in Transition**. Boston: Little, Brown and Company, 1977.

KIRSCHBAUM, Charles. Renascença da indústria brasileira de filmes: destinos entrelaçados?. **Rev. adm. empres.**[online]. 2006, vol. 46, n.3, p. 58-71.

KLEINBERG, Jon M. **Navigation in a small world**. Nature 406(6798):845, 2000.

KOTLER, Philip. **Administração de Marketing: análise, planejamento, implementação e controle**. São Paulo: Atlas, 1998.

KRATOCHWIL, Friedrich. Of systems, boudaries and territoriality: an inquiry into the formation of

the state system. **World Politics** 39:1,1986.

LA PETITION.BE. The cultural exception is non-negotiable - Petition of European Filmmakers. abril 2013. Disponível em: <<https://12826.lapetition.be>. Acesso em: jun 2013.

LEAL, Hermes. **Orlando Senna O Homem da Montanha**. 1ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. 440 p.

LEMOS, Mauro Borges. Desenvolvimento Econômico e a regionalização do Território. In: DINIZ, Clélio Campolina; CROCCO, Marco Aurélio. **Economia Regional e Urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LIRA, Iván Silva. Disparidades, competitividad territorial y desarrollo local y regional en América Latina. **Serie Gestión Pública**. Nº 33 Santiago de Chile: Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (ILPES), Naciones Unidas, 2003.

LITTOZ-MONNET, Annabelle. **The European Union and culture. Between economic regulation and European cultural policy**. Manchester/New York: Manchester University Press, 2007.

_____. EU Cultural Policy between Community building and Market-making: putting the EU's Cultural Agenda into Historical Perspective. In: **Papier d'actualité**, No. 2, March 2010. Disponível em: <<http://www.fondation-pierredubois.ch/Papiers-d-actualite/eu-cultural.html>>. Acesso em: 26 Mar 2012.

LOBLICH, Maria; PFAFF-RUDIGER, Senta. Quantitative Network Analysis: An Approach to Communication Policy Studies. In: JUST, Natacha, PUPPIS, Manuel (ed). **Trends in Communication Policy Research: New Theories, Methods and Subjects**. European Communication Research and Education Association Series. Bristol: Intellect, 2012, p. 195-216.

LOIOLA, Elisabeth; MIGUEZ, Paulo. Sobre cultura e desenvolvimento. In: **Anais do III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura** (Enecult), 3, 2007, Salvador.

_____; LIMA, Carmen. Redes sociais na produção de filmes da "Novíssima Onda Baiana". In: **Políticas Culturais em Revista**, 1 (2), 2009, p. 88-123.

_____; BASTOS, AntonioV.B.; MACAMBIRA, Magno; NEIVA, Elaine; MACHADO, Jéssé .A.P. Redes Sociais em contextos organizacionais: ferramenta de análise e intervenção. In: BORGES, L. O.; MOURÃO, E L. **O Trabalho e as Organizações: atuações a partir da Psicologia**. Porto Alegre:Artmed, 2013, p.150-180.

LOISEN, Jan. Can the existing WTO legal framework take into account the cultural specificity of the audiovisual sector? In: OBULJEN, Nina; SMIERS, Joost (Ed.). **UNESCO'S Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: Making it Work**. Zagreb : Institute for International Relations, 2006, (Culturelink Joint Publication Series; no. 9) p. 267-277.

_____. Prospects and Pitfalls of Douglass North's New Institutional Economics Approach for Global Media. In: JUST, Natacha, PUPPIS, Manuel (ed). **Trends in Communication Policy Research: New Theories, Methods and Subjects**. European Communication Research and Education Association Series. Bristol: Intellect, 2012, p. 33-54.

LORENZEN, Mark; TÄUBE, Florian Arun. Breakout from Bollywood? The roles of social networks and regulation in the evolution of Indian film industry. **Journal of International Management**, Vol. 14, No. 3, 2008, p. 286-299.

LOZANO, José-Carlos. Conglomerados de mídia e fluxos audiovisuais na América Latina. Tradução

de Edgard Rebouças. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo: Vol. 2. n. 5 p. 91-121 nov. 2005.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert et al. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. 4. ed. rev. e ampl. . Salvador: EDUFBA, 2008, 145 p.

LUMIERE. Data base on admission of films released in Europe. Disponível em: < <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/>>. Acesso em: 03 nov. 2012.

MALAMUD, Andrés. Integração regional na América Latina: teorias e instituições comparadas. **Revista Sociologia**, n. 44, jan 2004, p. 135-154.

MANNERS, Ian. The normative ethics of the European Union. **International Affairs** 84(1): p.45-60, 2008.

MANSELL, Robin; RABOY, Marc. (Ed.). **The Handbook of Global Media and Communication Policy**. London: Blackwell Publishing Ltd., 2011.

MARKS, Gary; HOOGHE, Liesbet; BLANK, Kermit. European integration from the 1980s: state-centric v. multi-level governance. **Journal of Common Market Studies**, 34, no. 3: 341-78, 1996.

MARSH, Steve; MACKENSTEIN, Hans. **The International Relations of the European Union**. Harlow: Pearson Longman, 2005.

MARSON, Melina Izar. **Cinema Políticas de Estado. Da Embrafilm à Ancine**. Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira vol. I. São Paulo: Escrituras, 2009.

MATO, Daniel (Org.) **Estúdios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales em tiempos de globalización**. Buenos Aires, Clacso, 2001.

MATTA, João Paulo Rodrigues. Novos Horizontes para o Mercado de Salas de Cinema de Salvador: considerações a partir do Grupo Sala de Arte. **Cadernos de Análise Regional**, 2003. Disponível em: < http://www.desenbahia.ba.gov.br/Estudos_Caderno_Analise_Regional.aspx> Acesso em: 09 jan. 2013.

_____. **Análise competitiva da indústria cinematográfica brasileira no mercado interno de salas de exibição**, de 1994 a 2003. 2004. 296 p. Dissertação (Mestrado em Administração) - Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

_____; LOIOLA, Elisabeth. Cidade de Deus e Janela da alma: um estudo sobre a cadeia produtiva do cinema brasileiro. **Rev. adm. empres.**[online]. 2009, vol.49, n.1, p. 27-37.

MELEIRO, Alessandra. Dinâmica e estrutura da circulação internacional de produtos audiovisuais entre os países do Mercosul. In: MACHADO, Rubens Jr; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Org). **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2006, p. 130-139.

_____. (Org.). **Cinema e Economia Política**. Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira vol. II. São Paulo: Escrituras, 2009.

_____. (Org.). **Cinema e Mercado**. Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira vol. III. São Paulo: Escrituras, 2009.

MELO, José Marques de (Org.) **Identidades culturais latino-americanas em tempos de comunicação global**. São Bernardo, Editora IMS / Unesco, 1996.

MERCOSUL. **Tratado para a Constituição de um Mercado Comum** (Tratado de Assunção). 1991. Disponível em: <<http://www.mercosul.gov.br/tratados-e-protocolos/tratado-de-assuncao-1>>. Acesso em: 15 out 2008.

_____. **Acuerdo Marco Interregional de Cooperación entre la Comunidad Europea y sus Estados Miembros, por una Parte, y el Mercado Común del Sur y sus Estados Partes, por Otra.** 1992a. Disponível em: <http://www.sice.oas.org/TPD/MER_EU/negotiations/Interregional_agreement_s.as>. Acesso em: 10 nov. 2011.

_____. **MERCOSUL/GMC/RES. Nº 34/92.** 1992b. Disponível em: <<http://www.mercosur.int>>. Acesso em: 23 out. 2009.

_____. Declaración de los Presidentes del Mercosur en Relación con la Union Europea. **CMC/ACTA 01/1994.** Disponível em: <<http://www.mercosur.int>>. Acesso em: 23 out. 2009.

_____. **REC/ATA 01/95.** Disponível em: <<http://www.mercosur.int>> Acesso em: 23 out. 2009.

_____. **REC/ATA 02/95.** Disponível em: <<http://www.mercosur.int>>. Acesso em: 23 Out. 2009.

_____. Protocolo de Integracion Cultural del Mercosur. **CMC/DEC 11/96.** Disponível em: <<http://www.mercosur.int>>. Acesso em: 23 out. 2009.

_____. **REC/ATA 01/96.** Disponível em: <<http://www.mercosur.int>> Acesso em: 23 out. 2009.

_____. **GMC/RES. Nº 49/03.** Disponível em: <<http://www.mercosur.int>> Acesso em: 23 out. 2009.

_____. Declaración de Integracion Cultural del Mercosur. **CMC/DEC 33/2008.**

_____. **Aspectos Institucionales del Mercosur.** Montevideo: Secretaria del Mercosur, 2011.

_____. **Informe MERCOSUL Nº 16.** Instituto para a integração da América latina e do Caribe – BID-INTAL, 1ª ed. Buenos Aires: BID-INTAL, 2012.

MÉXICO. Convencion para el fomento de las relaciones culturales interamericanas. **Diario Oficial de la Federación.** 3 abr. 1941.

MICHALIS, Maria. **Governing European Communications: From Unification to Coordination.** Lanham: Lexington Books, 2007.

MILANI, Carlos. Discursos y Mitos de La Participación Social em La Cooperación Internacional para el Desarrollo: uma mirada a partir de Brasil. **Revista Española de Desarrollo y Cooperación,** Nº 22. Instituto Universitario de Desarrollo y Cooperación, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: 2008.

MILGRAM, Stanley. The small word problem. **Psychology Today** 2, 60-67, 1967.

MILLER, Jade L. Producing Quality: A Social Network Analysis of Coproduction Relationships in High Grossing Versus Highly Lauded Films in the U.S. Market. **International Journal of Communication** 5, 2011, p. 1014-1033.

MILLER, Toby. Global Hollywood 2010. **International Journal of Communication** 1 (2007), Feature 1-4.

- MINUANO, Carlos. DocTV Ibero-América: tecnologia cultural brasileira. **Observatório do direito à comunicação**, 04 set. 2007. Disponível em: <http://www.direitoacomunicacao.org.br/novo/content.php?option=com_content&task=view&id=1288>. Acesso em: 05 jan. 2013.
- MITCHELL, Ronald K; AGLE, Bradley R.; WOOD, Donna J. Toward a theory of stakeholder identification and salience: defining the principle of who and what really counts. **Academy of Management Review**, v. 22, n. 4, 1997, p. 853-886.
- MOGA, Teodor Lucian. The contribution of the Neofunctionalist and Intergovernmentalist Theories to the Evolution of the European Integration Process. **Journal of Alternative Perspectives in Social Sciences**. Vol 1, No 3, 2009, p. 796-807.
- MOGUILLANSKY, Marina. **Pantallas del Sur. La Integración Cinematográfica en El Mercosur**. 2011. 290 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Facultad de Ciencias Sociales, Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.
- MOGUILLANSKY, Marina. Cine, política y Mercosur. Un balance de los comienzos de una política cinematográfica regional. **Políticas Culturais em Revista**, 2009, 2(2), p. 137-154.
- MOISÉS, José Álvaro. **Diversidade Cultural e Desenvolvimento nas Américas**. Texto preparado por solicitação do Programa de Cultura da Organização dos Estados Americanos - OEA, 2002. Disponível em: < www.sedi.oas.org/dec/espanol/documentos/1hub5.doc>. Acesso: 03 set 2008.
- MONETA, Carlos J. Identidad y políticas culturales en procesos de globalización e integración regional. In: LÓPEZ SEGRERA, Francisco; FILMUS, Daniel (coord.). **América Latina 2020: escenarios, alternativas, estrategias**. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2000.
- MORAWETZ, Nobert. The rise of co-productions in the film industry. The impact of policy change and financial dynamics on industrial organization in a high risk environment. 2008. 262 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of Hertfordshire, Hertfordshire, 2008.
- MORENO DOMINGUEZ, José Manuel. Diversidad audiovisual e integración cultural: analizando el programa Ibermedia. **Comun. soc**[online]. 2008, n.9, p. 95-118.
- MOSCO, Vicent. **The Political Economy of Communication. Rethinking and Renewal**. Londres: Sage Publications, 1996, 307 p.
- MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA (MPAA). **Theatrical Market Statistics 2011**. MPAA, 2012a. Disponível em: < <http://www.mpa.org/Resources/5bec4ac9-a95e-443b-987b-bff6fb5455a9.pdf>>. Acesso em: 20 jan 2013.
- _____. The Economic Contribution of the Motion Picture & Television Industry to the United States. **MPAA, Economic Industry Report**, 2012b. Disponível em: < <http://www.mpa.org/Resources/6f8617ae-bdc7-4ff2-882e-746b1b23aba9.pdf>> Acesso em: 20 jan 2013.
- _____. **Trade Barriers to Exports of U.S. Filmed Entertainment**. October, 2012c. Disponível em: < <http://www.mpa.org/Resources/05415a2c-4519-4c40-b34f-b157e3800a5b.pdf>>. Acesso em: 20 jan 2013.
- NAFTA. **About**. Disponível em: <<http://www.nafta-sec-alena.org/>>. Acesso em: 9 abr. 2012.
- NAHON, Karine. Fuzziness of Inclusion/Exclusion in Networks. **International Journal of Communication** 5 (2011), p. 756-772.

NEWMAN-BAUDAIS, Susan. Public funding in Europe: the facts and figures (ppt). **Cannes workshop "Levelling the playing field? Towards new European rules for film funding"**. 2012. Disponível em: <http://www.obs.coe.int/about/oea/mif2012_workshop.html> Acesso em: 20 nov. 2012.

NOGUEIRA, João Pontes; MISSARI, Nizar. **Teorias das relações internacionais: correntes e debates**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005 - 3ª reimpressão.

NORDESTRENG, Kaarle; VARIS, Tapis. **Television traffic - a one-way street? A survey analysis of the international flow of television programme material**. Paris: Unesco, 1974.

NORTH, Douglass C. **Institutions, Institutional Change and Economic Performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

NYE, Joseph S. Jr.; KEOHANE, Robert O. Transnational Relations and World Politics. **International Organization**, Vol. 25, No. 3, Summer, 1971, p. 329-349.

OBSERVATÓRIO EUROPEU DO AUDIOVISUAL. **Focus 2000**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2000.

_____. **Focus 2001**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2001.

_____. **Focus 2002**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2002.

_____. **Focus 2003**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2003.

_____. **Focus 2004**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2004.

_____. **Focus 2005**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2005.

_____. **Focus 2006**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2006.

_____. **Focus 2007**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2007.

_____. **Focus 2008**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2008.

_____. **Focus 2009**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2009.

_____. **Focus 2010**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2010.

_____. **Focus 2011**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2011.

_____. **Focus 2012**. World Film Market Trends. Strasbourg/Cannes: Marché du Film, 2012.

_____. **Mission**. Disponível em: <<http://www.obs.coe.int/>>. Acesso em: 12 dez 2012.

OLIVEIRA, Antônio Eduardo Alves de. **A formação de blocos regionais para a integração e o desenvolvimento no contexto da globalização: o caso da União Européia (UE) e do Mercado Comum do Sul (MERCOSUL)**. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2010.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. 1948. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>> Acesso em: 16 nov 2012.

ONUF, Nicholas. Constructivism, a user's manual. In: KUBALKOVA, V. ; ONUF, N.; KOWERT, P. **International Relations in a Constructed World**. New York: M. E. Sharpe, 1998, p. 58-78.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PADOVANI, Claudia; PAVAN, Elena. Actors and interactions in global communication governance: The heuristic potential of a network approach. In: MANSELL, Robin; RABOY, Marc. (Ed.). **The Handbook of Global Media and Communication Policy**. London: Blackwell Publishing Ltd., 2011, p. 543-563.

PARAGUAI. **Pre Proyecto de Ley del Cine**. 2005. Disponível em: <http://www.recam.org/_files/documents/pre_proyecto_ley_de_cine.doc.pdf> Acesso em: 23 out. 2012.

PARLAMENTO DO MERCOSUL. **Parlamento Cultural do Mercosul**. Disponível em: <<http://www.parlamentodelmercosur.org/>> Acesso: 21 nov. 2012

PARLAMENTO EUROPEU. **Política da Cultura**. Disponível em: <http://www.europarl.europa.eu/factsheets/4_17_0_pt.htm> Acesso em: 28 Mar 2012.

PARLAMENTO EUROPEU; CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA. Decision No 1041/2009/EC of The European Parliament and of The Council of 21 October 2009 establishing an audiovisual cooperation programme with professionals from third countries (MEDIA Mundus), **Official Journal of the European Union**, L288/10, 4 November, 2009.

PAUWELS, Caroline; LOISEN, Jan. The WTO and the Audiovisual Sector. Economic Free Trade versus Cultural Horse Trading? **European Journal of Communication**. Sage Publications. 2003, Vol. 18(3): 291-313 .

PAUWELS, Caroline; LOISEN, Jan; DONDERS, Karen. Culture incorporated; or trade revisited? How the position of different countries affects the outcomes of the debate on cultural trade and diversity. In: OBULJEN, Nina; SMIERS, Joost (Ed.). **UNESCO'S Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: Making it Work**. Zagreb : Institute for International Relations, 2006, (Culturelink Joint Publication Series; no. 9) p. 125-158.

PAUWELS, Caroline et al. (Ed.) **Rethinking European Media and Communications Policy**. Brussels: University Press Brussels, 2009.

PAUWELS, Caroline; DONDERS, Karen. From Television Without Frontiers to the Digital Big Bang: The EU's Continuous Efforts to Create a Future-proof Internal Media Market. In: MANSELL, Robin; RABOY, Marc. (Ed.). **The Handbook of Global Media and Communication Policy**. London: Blackwell Publishing Ltd., 2011, p. 525 – 542.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. **Manual do Candidato: Política Internacional**. Brasília: FUNAG, 2012.

PÉREZ DE CUELLAR, Javier. **Nossa diversidade criadora: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento**. Campinas: Unesco Brasília/Papirus, 1997.

PERINI, Roberta; TAVARES, Denise. O audiovisual e as estratégias de integração latino-americana: o caso DOCTV América Latina. In: Anais **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. Ouro Preto, 2012.

POLANYI, Karl. **A grande transformação: as origens de nossa época**. Rio de Janeiro: Campus,

1980. 360 p.

POTTS, Jason; CUNNINGHAM, Stuart; HARTLEY, John; ORMEROD, Paul. Social networks markets: a new definition of the creative industries. *Journal of Cultural Economics*, 2008, 32, p. 167-185.

PRICE, David. **Summary of Technical Report: an estimate of infringing Use of the Internet.** ENVISIONAL, 2011. Disponível em: <<http://www.mpa.org/Resources/8aaaecf5-961e-4eda-8c21-9f4f53e08f19.pdf>> Acesso em: 20 jan 2013.

PUPPIS, Manuel. National media regulation in the era of free trade: the role of global media governance. **European Journal of Communication**, 23(4), 2008, p. 405-424.

_____. Media Governance: A New Concept for the Analysis of Media Policy and Regulation. **Communication, Culture & Critique** 3, 2010, p. 134-149.

RABOY, Mark.; PADOVANI, Claudia. Mapping Global Media Policy: Concepts, Frameworks, Methods. **Communication, Culture & Critique**, 2010, 3: 2, p. 150-169.

RECAM. **Programa de trabalho**, 2004a. Disponível em: <<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=9803fffe32fabf60a864b79d90411dd3>> Acesso em: 23 out. 2009.

_____. **ATA 01/2004**. Disponível em: <<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em: 19 out. 2009.

_____. **ATA 02/2004**. Disponível em: <<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em: 19 out. 2009.

_____. **Programa de trabalho**, 2005. Disponível em: <<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=9803fffe32fabf60a864b79d90411dd3>> Acesso em: 23 out. 2009.

_____. **ATA 01/2005**. Disponível em: <<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em: 19 out. 2009.

_____. **ATA 02/2005**. Disponível em: <<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em: 19 out. 2009.

_____. **ATA 05/2005**. Disponível em: <<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em: 19 out. 2009.

_____. **Aproximación al mercado cinematográfico 2002-2005 (OMA)**. Disponível em: <<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=feedf3d74ab5e32ff55a0c9087a77aa7>> Acesso em: 19 out. 2009.

_____. **Programa de trabalho**, 2006. Disponível em: <<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=9803fffe32fabf60a864b79d90411dd3>> Acesso em: 23 out. 2009.

_____. **ATA 01/2006.** Disponível em:
<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em:
19 out. 2009.

_____. **ATA 02/2006.** Disponível em:
<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em:
19 out. 2009.

_____. **ATA 03/2006.** Disponível em:
<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em:
19 out. 2009.

_____. **Programa de trabalho, 2007.** Disponível em:
<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=9803fffe32fabf60a864b79d90411dd3>> Acesso em:
23 out. 2009.

_____. **Programa de trabalho, 2008.** Disponível em:
<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=9803fffe32fabf60a864b79d90411dd3>> Acesso em:
23 out. 2009.

_____. **ATA 01/2008.** Disponível em:
<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em:
19 out. 2009.

_____. **ATA 02/2008.** Disponível em:
<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em:
19 out. 2009.

_____. Programa Mercosur Audiovisual. **DCI-ALA/2008/020-297.** Disponível em:
<http://www.recam.org/_files/documents/cdf_audiovisual_firmado_porbeneficiario.pdf> Acesso em:
20 jun 2009.

_____. **Programa de trabalho, 2009a.** Disponível em:
<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=9803fffe32fabf60a864b79d90411dd3>> Acesso em:
23 out. 2009.

_____. **Informe 2004-2008.** Mercosul, 2009b (publicação extra-oficial).

_____. **ATA 01/2009.** Disponível em:
<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em:
22 jan. 2011.

_____. **ATA 02/2009.** Disponível em:
<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em:
22 jan. 2011.

_____. **Boletín 16 - junio 2009c.** Disponível em:
<<http://www.recam.org/?do=newsletter.view&id=0101c52aa48e342ec594e8020e86bd9a#2>>. Acesso em:
5 mai 2012.

_____. **Programa de trabalho, 2010.** Disponível em:
<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=9803fffe32fabf60a864b79d90411dd3>> Acesso em:
22 jan. 2011.

_____. **ATA 01/2010.** Disponível em:

<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em: 22 jan. 2011.

_____. **ATA 02/2010**. Disponível em:

<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em: 22 jan. 2011.

_____. **Programa de trabalho**, 2011. Disponível em:

<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=9803fffe32fabf60a864b79d90411dd3>> Acesso em: 15 mar 2012.

_____. **ATA 01/2011**. Disponível em:

<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em: 15 mar 2012.

_____. **ATA 02/2011**. Disponível em:

<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em: 15 mar 2012.

_____. **Programa de trabalho**, 2012. Disponível em:

<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=9803fffe32fabf60a864b79d90411dd3>> Acesso em: 22 jan 2013.

_____. **ATA 02/2012**. Disponível em:

<<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em: 22 jan 2013.

_____. **La Recam en San Sebastián**. 2012. Disponível em:

<<http://www.recam.org/?do=news&id=db35167586d6e5962e3f35b22607de67>>. Acesso em 20 jan 2013.

REY, Germán. **Industrias Culturales, Creatividad y Desarrollo**. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2010.

RHODES, Rod A. W. Policy Network analysis. In: MORAN, M.; REINAND, M.; GOODIN, R.E. (Ed). **The Oxford Handbook of Public Policy**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

RIFKIN, Jeremy. **The European Dream: How Europe's Vision of the Future Is Quietly Eclipsing the American Dream**. Cambridge: Tarcher Penguin, 2004.

RITZER, George. **Globalization: A Basic Text**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.

RIVAS, Patrício. Cooperación cultural en el espacio del Mercosur. **Pensar Iberoamérica**, n. 2, out 2002-jan 2003. Disponível em: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric02a03.htm>. Acesso em: 08 set. 2008.

ROCHE, Jean-Jacques. **Théories des relations internationales**. 6.ed. Paris: Montchrestien, 2006, 159 p.

RUBIM, Albino; VIEIRA, Mariella; RUBIM, Iuri. Políticas e Redes de Intercâmbio e Cooperação em Cultura no Âmbito Iberoamericano. In: **Convênio Andrés Bello. Siete Cátedras para la Integración**. Bogotá, CAB, 2005, p. 129-170.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In:

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org). **Teorias e Políticas da Cultura**. Salvador: EDUFBA, 2007.

RÜLAND, Jürgen. Balancers, Multilateral Utilities or Regional Identity Builders? International Relations and the Study of Interregionalism. **Journal of European Public Policy**, 2010, 17:8, p. 1271-1283.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SACHS, Ignacy. Desenvolvimento e cultura. Desenvolvimento da cultura. Cultura do desenvolvimento. **Organizações & Sociedade**, v.12, n.33, p. 151-165, abr./jun. 2005.

SÁNCHEZ RUIZ, Enrique E. Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural. **Colección de Babel de la Revista Universidad de Guadalajara**. Guadalajara: Ediciones Pandora, número 28, 2003.

_____. El Cine Latinoamericano: ¿Mercado de Consumo Hollywoodense, o Producción de Pluralidad Cultural? **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II – Dinâmicas Culturais, dez. 2006, p. 16-36. Disponível em: <www.eptic.com.br>. Acesso em: 10 set. 2011.

_____. El Espacio Audiovisual Iberoamericano: entre el mercado y las políticas públicas. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**. Año IV, número 7, julio/diciembre 2007, p. 54-67.

SANCHEZ, David Montero; DOMÍNGUEZ, José Manuel Moreno. La estrategia del caracol. Un breve recorrido por la cooperación cinematográfica de la UE con otras regiones. In: **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. I - Espaço e Identidades, nov. 2006. Disponível em: <www.eptic.com.br>. Acesso em: 10 set. 2011.

SANTOS, Hermílio. Perspectivas contemporâneas para a constituição de redes de políticas públicas. **Civitas. Revista de Ciências Sociais**. Porto Alegre, 5(1): 59-68, janeiro – junho de 2005

SANTOS, Suzy dos. Get back to where you once belonged: alvorada, ocaso e renascimento da economia política nas análises de comunicação. In: BRITTOS, Valério e CABRAL, Adilson (Org). **Economia política da comunicação: interfaces brasileiras**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

SARIKAKIS, Katharine. Defending Communicative Spaces: The Remits and Limits of the European Parliament. **Gazette**, 67, 2, 2005 p. 155-172.

_____. Introduction. The place of media and cultural policy in the EU. In: SARIKAKIS, Katharine (Ed.). **Media and Cultural Policy in the European Union. European Studies - An Interdisciplinary Series in European Culture, History and Politics**, vol. 24. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007.

SBRAGIA, Alberta. The EU, the US, and trade policy: competitive interdependence in the management of globalization. **Journal of European Public Policy**, 17:3, 2010, p. 368-382.

SCHNEIDER, Volker. Redes de políticas públicas e a condução de sociedades complexas. **Civitas. Revista de Ciências Sociais**. Porto Alegre, 5(1), janeiro – junho de 2005, p. 29-58.

SCHWARTZ, Gilson. Conferência de Bretton Woods (1944). In: MAGNOLI, Demetrio (Org). **História da Paz**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

Screen Digest. Banco de Dados. Disponível em: <<http://www.screendigest.com/>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

SENNÁ, Orlando. Documentários. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 2 mai. 2006. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2006/05/02/documentarios/>>. Acesso em: 20 ago 2012.

_____. Leyes de Comunicación y desafíos del audiovisual en el continente. **Revista Cine Cubano**, n. 175. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=11461>>. Acesso em: 12 fev. 2011.

SERCEAU, Michel. La difícil construcción de un espacio cinematográfico mediterráneo. In: **Sociedad y cultura. Diálogo Cultural**. Med. 2007. p. 310-314.

SERFET, Tatiane Andrade. **Da Exceção Cultural à Diversidade Cultural: a questão dos bens e serviços culturais no comércio internacional**. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SILVA, Denise Mota da. **Vizinhos distantes: circulação cinematográfica no Mercosul**. São Paulo: Annablume, 2007.

SIMIS, Anita. A Globo entra no cinema. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César (Org.). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005.

_____. Cinema e Política Cinematográfica. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Org.) **Economia da Arte e da Cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepas/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010a, p. 137-164.

_____; MARSON, Melina. Do Cinema para o Audiovisual: o que Mudou? In: **Percepções - cinco questões sobre políticas culturais**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010b.

SOARES, Maria Susana Arrosa. A diplomacia cultural no Mercosul. **Rev. Bras. Política Internacional** 51 (1), 2008, p. 53-69.

SOLANAS, Facundo. Espacio audiovisual e identidades culturales en el contexto de la globalización. In: SOLANAS, Facundo; VAZQUEZ, Mariana. **MERCOSUR : estado, economia, comunicación y cultura : estrategias políticas, económicas y audiovisuales del Mercosur en el contexto de globalización**. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

SOUSA SANTOS, Boaventura. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 1995.

SOUZA, Celina. Políticas públicas: uma revisão de literatura. **Sociologias**. Porto Alegre, ano 8, nº 16, jul/dez 2006, p. 20-45.

WOOLCOCK, Stephen. The Treaty of Lisbon and the European Union as an actor in international trade. **ECIPE Working Paper**, 1, 2010, p. 1- 17.

STRATH, Bo. A European Identity: To the historical Limits of a Concept. **European Journal of Social Theory** 2002 5 (4): p. 387-401.

THE NEW YORK TIMES. Protecting European Cinema. **The New York Times**, 22 jun. 2013. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/06/22/world/europe/22iht-letter22.html?_r=0> Acesso em: 26 jun 2013a.

THE NEW YORK TIMES. European Official Takes on the French. **The New York Times**, 16 jun. 2013b. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2013/06/17/business/global/european-union-divided-before-g-8-meeting.html?pagewanted=all&r=2&>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

THE NOBEL FOUNDATION. **Announcement of the Nobel Peace Prize 2012**. Disponível em: <http://nobelpeaceprize.org/en_GB/laureates/laureates-2012/announce-2012/>. Acesso em: 14 jan. 2013.

THE NOBEL FOUNDATION. **Speech given by The Chairman of the Norwegian Nobel Committee Thorbjørn Jagland**. Oslo, December 10, 2012. Disponível em: <http://nobelpeaceprize.org/en_GB/laureates/laureates-2012/presentation-2012> Acesso em: 14 jan. 2013.

THUSSU, Daya K. Mapping Global Media Flow and Contra-Flow. In: THUSSU, Daya K. (Ed). **Media on the Move: Global Flow and Contra-Flow**. London and New York: Routledge, 2007, p. 11-32.

TURÉGANO, T. Hoefert. **Public Support for the International Promotion of European Films**. Council of Europe. European Audiovisual Observatory, February 2006. Disponível em: <http://www.mediadeskslovakia.eu/files/eao/promo_european_films.pdf> Acesso em 20 jan 2013.

UNCTAD. **Creative Economy Report 2010**. Genebra: UNCTAD, 2010.

UNESCO. Culture, Trade and Globalization. Questions and Answers. UNESCO Publishing, 2000.

_____. **Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**, 2005 (2006 em português). Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224POR.pdf>>. Acesso em: 16 nov 2012.

_____. From International Blockbusters to National Hits. Analysis of the 2010 UIS Survey on Feature Film Statistics. **UIS Information Bulletin** No. 8, 2012.

UNIÃO EUROPEIA. DIRECTIVA 2007/65/CE do Parlamento Europeu e do Conselho (Diretiva Serviços de Comunicação Social Audiovisual). **Jornal Oficial da União Europeia**. L332/27. 18/12/2007.

_____. DIRECTIVA 2010/13/UE do Parlamento Europeu e do Conselho (Emenda à Diretiva Serviços de Comunicação Social Audiovisual). **Jornal Oficial da União Europeia**. L 95/1, 14/04/2010/.

URUGUAI. Ley n° 17.930. **Fondo de Incentivo Cultural**. 2005. Disponível em: <<http://www.fondosdeincentivocultural.gub.uy/mecweb/imprimir.jsp?contentid=14063&site=24&channel=mecweb>>. Acesso em: 29 dez. 2012.

_____. Ley n° 18.284. **Ley del Cine y el Audiovisual del Uruguay**. Diario Oficial jun. 2008. N° 27496. Disponível em: <<http://www0.parlamento.gub.uy/leyes/ AccesoTextoLey.asp?Ley=18284>> Acesso em: 29 dez. 2012.

URUGUAY FILM COMMISSION & PROMOTION OFFICE. **Ficción 1985-2012. Catálogo de Ficción**. 2. ed. Montevideo: Uruguay Film Commission & Promotion Office, 2012.

VALCKE, Peggy; LIEVENS, Eva. Rethinking European broadcasting regulator.val In: PAUWELS, Caroline et al. (Ed.) **Rethinking European Media and Communications Policy**. Brussels: University Press Brussels, 2009, p. 127-164.

VAN CUILENBURG, Jan; MCQUAIL, Denis. Media Policy Paradigm Shifts. Towards a New Communications Policy Paradigm. **European Journal of Communication**. Vol 18(2), 2003, p.181-207.

VARIS, Tapio. Trends in International Television Flow. **International Political Science Review**, Vol. 7 No 3, July 1986, p. 235-249.

VAZ, Alcides. **Cooperação, Integração e Processo Negociador: a construção do Mercosul**. Brasília: IBRI, 2002.

_____. A agenda não-econômica do Mercosul: aportes para a integração? **CEBRI Estudos**. Brasília, fev. 2006, p. 5-24.

VELLEGGIA, Susana. **La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia**. Quito: Intiyan Ediciones Ciespal 61, 2010.

VIEIRA, Alexandre. **Mercosul como Ideia de América Latina: Políticas Culturais e Integração no Cone Sul**. 2000. 148 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) - Departamento de Ciências Sociais, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

VIEIRA, Mariella Pitombo; RUBIM, Antonio Albino Canelas e RUBIM, Iuri. **Atores Sociais, Redes e Políticas Culturais**. Convênio Andrés Bello, 2005.

VIEIRA, Mariella Pitombo. **Reinventando Sentidos Para a Cultura**. Uma Leitura do Papel Normativo da Unesco através da Análise da Convenção para a Promoção e a Proteção para a Diversidade das Expressões Culturais. 2009. 303 f. Tese (Doutorado em Ciência Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

VISENTINI, Paulo Fagundes; PEREIRA, Analúcia Danilevicz. **Manual do candidato: História Mundial Contemporânea (1776-1991): da independência dos Estados Unidos ao colapso da União Soviética**. Brasília: FUNAG, 2012.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. **As negociações Mercosul-União Europeia**. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/vizentini/artigos/artigo_01.htm>. Acesso em Abr 2012.

VOGEL, Harold L. **Entertainment Industry Economics: a guide for financial analysis**. New York: Cambridge University Press, 2011 (8a ed).

WASSERMAN, Stanley; FAUST, Katherine. **Social Network Analysis –Methods and Applications**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; revisão técnica de Gabriel Cohn, 3. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994, v. 1.

WENDT, Alexander. Anarchy is what states make of it: The Social Construction of Power Politics. **International Organization**, Vol. 46, n. 2, 1992, p. 391-425.

WENG, Chung-Yi; CHU, Wei-Ta; WU, Ja-Ling. RoleNet: Movie Analysis from the Perspective of Social Networks. **IEEE Transactions on Multimedia**, Vol. 11, n. 2, fev. 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.** Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WORLD TRADE ORGANIZATION. **Understanding the WTO.** 5. ed. Genebra: WTO, 2011.

WORTHEN, Blaine R.; SANDERS, James R.; FITZPATRICK, Jody L. **Program Evaluation: alternatives approaches and practical guidelines.** 2. ed. New York: Logman, 1997.

WRIGHT, Nick. The European Union: what kind of international actor? **Political Perspectives**, 2011 Vol. 5 (2), p. 8-32.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura – usos da cultura na era global.** Belo Horizonte: UFMG, 2004. 615p.

ZANIRATTI, Cynthia. **Informação, Fluxos e Filmes: As Redes Sociais e a Distribuição do Cinema Brasileiro.** 2009. 188 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da informação) - Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ZUCKERMAN, Ezra W.; KIM, Tai-Young. The critical trade-off: identity assignment and box-office success in the feature film industry. **Industrial and Corporate Change**, 12, 1, 2003, p. 27-67.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Roteiro das entrevistas

Pesquisadora – Daniele Canedo

Pesquisa de campo

Entrevista com Especialistas - Tópicos e questões indicativas a serem priorizadas conforme o campo de atuação do entrevistado.

Introdução

1. Para começar, você poderia se apresentar e descrever sua atuação profissional no setor audiovisual/cinematográfico?

Indústria cinematográfica nacional

1. Quais são as principais características da cinematografia nacional?
2. Quais os pontos fortes? Poderia explicar os motivos?
3. Quais os pontos fracos? Poderia explicar os motivos?
4. Como você situaria a indústria do cinema nacional no cenário global? Como se relaciona com Hollywood, o cinema alternativo dos EUA, e outros cinemas como europeu, asiático, africano, indiano? (economia / cultura)
5. Como você classificaria a estrutura da indústria cinematográfica nacional?
6. Quais são os fatores que legitimam a atuação nacional na elaboração de políticas/regulamentações para a indústria cinematográfica? Você é a favor de todo o tipo de interferência ou acha que deveria ser restrita? (econômica, cultural, regulação)
7. Você já solicitou ou recebeu apoio nacional no passado? (Se não: por que não? Se sim: Como foi a sua experiência?)

Indústria cinematográfica do Mercosul

1. Quais são as principais características da indústria de filmes do Mercosul?
2. Quais os pontos fortes? Poderia explicar os motivos?
3. Quais os pontos fracos? Poderia explicar os motivos?
4. Como você situaria a indústria do cinema do Mercosul no cenário global? Como se relaciona com Hollywood, o cinema alternativo dos EUA, e outros cinemas como europeu, asiático, africano, indiano? (economia / cultura)

Indústria Cinematográfica dos países vizinhos - Mercosul

1. Pelo que você conhece, quais são as principais características da indústria de filmes dos países vizinhos?
2. Quais os pontos fortes? Poderia explicar os motivos?
3. Quais os pontos fracos? Poderia explicar os motivos?

4. Como você situaria as indústrias cinematográficas dos países vizinhos do cinema no cenário global? Como se relaciona com Hollywood, o cinema alternativo dos EUA, e outros cinemas como europeu, asiático, africano, indiano? (economia / cultura)

Cooperação cinematográfica entre os quatro países do Mercosul

1. Qual a sua experiência pessoal de cooperação cinematográfica com profissionais de países vizinhos?
2. Qual a sua experiência pessoal de cooperação cinematográfica com profissionais de países externo ao Mercosul?
3. Quais as iniciativas de cooperação que você conhece entre os países do Mercosul? São promovidas por quem? Foram bem sucedidas?
4. Quais são os principais entraves da cooperação cinematográfica regional no Mercosul?
5. Na sua opinião, existem possibilidades de integração cinematográfica entre as indústrias nacionais do Mercosul?
6. Você acha que existe interesse das grandes empresas brasileiras e argentinas no mercado do Mercosul?

Política cinematográfica regional

1. Quais são os fatores que para você legitimam a atuação do Mercosul na elaboração de políticas/regulamentações para a indústria cinematográfica?
2. Na sua opinião é possível conciliar políticas nacionais e regionais de integração cinematográfica?
3. Você conhece a Recam? Já participou de alguma ação/atividade/evento organizado pela Recam?
4. Qual o impacto cultural ou econômico da atuação da Recam para o setor cinematográfico regional?
5. O órgão tem um boa rede de contatos com os agentes atuantes no setor cinematográfico?

Programa Mercosul Audiovisual

1. Qual a sua opinião sobre os objetivos do PMA? Você acha que o programa pode atingir os seus objetivos? (apresentar os objetivos em um papel e pedir para a pessoa ler e discutir)
2. O PMA tem cinco propósitos principais: harmonização da legislação; fortalecimento do Observatório Mercosul Audiovisual, circulação local de produções audiovisuais; conservação do patrimônio audiovisual e capacitação profissional. Para você, quais os pontos fortes, francos, oportunidades e ameaças que estes objetivos agregam?
3. Qual é a sua opinião sobre o impacto econômico/cultural do programa? Está relacionado com as necessidades dos atores do mercado cinematográfico?
4. Na sua opinião, qual a principal contribuição que o PMA pode/poderia oferecer para fomentar a integração cinematográfica do Mercosul?

A cooperação com a União Europeia

1. Qual a sua opinião sobre o modelo europeu de integração cinematográfica regional?

2. Você acha que este é um bom modelo a ser aplicado no Mercosul? Por quais motivos?
3. Na sua opinião, quais os fatores que motivaram o interesse da União Europeia em cooperar com o cinema do Mercosul?
4. O que ambos podem ganhar/oferecer com a parceria?
5. Você acha que é possível criar novos fluxos de conteúdo entre as duas regiões de modo a amenizar a atuação da indústria norte-americana na região?

Novas tecnologias e o cinema do Mercosul

1. Na sua opinião, quais as consequências da digitalização para a indústria de cinema do Mercosul? Qual o impacto??
2. Como você classificaria a adoção de tecnologias digitais nas etapas da produção, distribuição e exibição no Mercosul?
3. Na prática, a digitalização está criando novas possibilidades de cooperação e integração regional? Novas oportunidades? Você poderia citar um exemplo?
4. Você acha que a internet pode ser uma oportunidade para oferecer mundialmente conteúdo de nicho ou cinematografias específicas, como no caso do cinema do Mercosul? Você poderia citar um exemplo?

Conclusões: FOFA

pedir a cada entrevistado para citar pelo menos dois pontos de cada:

1. Quais as forças da indústria cinematográfica do Mercosul?
2. Quais as fraquezas?
3. Quais as oportunidades?
4. Quais as ameaças?

APÊNDICE B – A Integração regional no cenário global

Importantes acontecimentos marcaram os projetos integracionistas na Europa e na América do Sul em 2012. Na Europa, no mesmo ano no qual a crise econômica colocou em risco a estabilidade do euro e, conseqüentemente, do bloco, a União Europeia (UE) foi laureada com o Prêmio Nobel da Paz. O comitê que concede a premiação justificou a escolha ressaltando que a UE foi a força motora de processos de reconciliação entre a França e a Alemanha, tendo "contribuído para o avanço da paz, da reconciliação, da democracia e dos direitos humanos na Europa" (PRÊMIO NOBEL, 2012, tradução nossa). Na ocasião da premiação, o Comitê do Prêmio Nobel fez apologia à necessidade de não esmorecer diante da crise econômica e avançar no processo de integração europeia. A expansão do bloco foi garantida em um referendo que aprovou a entrada da Croácia como membro a partir de julho de 2013 (COMISSÃO EUROPEIA, 2013b).

Do outro lado do Oceano Atlântico, na América do Sul, a crise política no Paraguai provocou mudanças cruciais na institucionalização do Mercado Comum do Sul (Mercosul). Em junho de 2012, o presidente do Paraguai, Fernando Lugo, sofreu processo de impeachment e foi destituído do cargo. O Mercosul classificou o processo como um "golpe parlamentar contra o legítimo governo eleito" (MERCOSUL, 2012b, p. 1) e suspendeu temporariamente o Paraguai do grupo. Um mês depois, em julho, o bloco efetivou a entrada da Venezuela como Estado-Parte, decisão que já estava em pauta desde 2006 e que dependia apenas do voto favorável do Paraguai. Em dezembro, a Bolívia também foi aceita como membro. A suspensão do Paraguai e a inclusão da Venezuela e da Bolívia, enquanto o Paraguai estava suspenso, geraram uma crise institucional levada ao Tribunal Permanente de Revisão do Mercosul (TPR). Os argumentos do Paraguai contrários à própria suspensão e à adesão dos outros dois países alegam que estas decisões desrespeitam o Tratado de Assunção, que criou o bloco. Estava montado o cenário da primeira crise política do Mercosul.

Segundo Vicent Mosco (1996), estudos baseados na tradição da Economia Política da Comunicação e da Cultura devem estar atentos às transformações históricas que modificam constantemente as estruturas sociais. A integração regional é um processo político relativamente novo que começou a ser formalizado após a Segunda Guerra Mundial, no final da década de 1940. Desde então, os processos de integração na Europa e na América do Sul estão em constante transformação. Embora não seja objetivo desta tese discorrer sobre a

integração regional enquanto projeto político e econômico, consideramos importante contextualizar historicamente os projetos integracionistas da União Europeia e do Mercosul que resultaram na cooperação inter-regional do Programa Mercosul Audiovisual. Neste apêndice, mapeamos os principais atores e as estruturas institucionais do processo de tomada de decisão nos dois blocos regionais. Especial atenção foi dada aos paradigmas teóricos que inspiraram a estruturação dos blocos, tendo em vista que são fundamentais para a compreensão do tipo de política cinematográfica efetuada em cada região.

As consequências diretas e indiretas da Segunda Guerra Mundial, vale lembrar, alteraram o mapa internacional em termos geográficos, políticos e econômicos. Na Europa, se por um lado os perdedores saíram completamente devastados do conflito, os vencedores, por outro lado, também estavam economicamente enfraquecidos e calculavam os prejuízos da guerra. O continente encontrava-se "materialmente destruído e politicamente convulsionado" (VISENTINI; PEREIRA, 2012, p. 177). As duas novas potências do mundo pós-guerra, os Estados Unidos da América (EUA) e a União Soviética (URSS), estavam dispostas a colaborar com a reestruturação dos países europeus. Essas lideranças criaram instituições supranacionais que deveriam promover a paz e o soerguimento das nações afetadas pela guerra. Em troca, esperavam a extensão de suas respectivas zonas de influência econômica e político-ideológica.

Os Estados Unidos, defensores do capitalismo, lideravam um grupo de países que passou a ser chamado de "Primeiro Mundo"⁹⁰. O Acordo de Bretton Woods foi assinado pelos países capitalistas antes mesmo da guerra terminar, em 1944. Esse acordo criou instituições financeiras como o Banco Internacional para a Reconstrução e o Desenvolvimento (BIRD), o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT). Adicionalmente, promoveu a indexação dos sistemas monetários dos países capitalistas ao dólar e desse, por sua vez, ao ouro (SCHWARTZ, 2008). Em 1947, entrou em vigor o Plano Marshall, no qual os Estados Unidos concediam empréstimos com juros baixos visando a reestruturação econômica dos países europeus. Para garantir a segurança militar, criaram, em 1949, a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN).

⁹⁰ Países do então chamado "Primeiro Mundo" – Estados Unidos, Canadá, Reino Unido, França, Itália, Alemanha Ocidental, Vietnã do Sul, Espanha, Portugal, Irlanda, Bélgica, Países Baixos, Suíça, Áustria, Dinamarca, Noruega, Suécia, Finlândia, Islândia, Grécia, Chipre, Turquia, Luxemburgo, Liechtenstein, Andorra, São Marino, Austrália, Nova Zelândia, Japão, Coreia do Sul e Taiwan.

Similarmente, a União Soviética investia na prosperidade do socialismo em um grupo de país que ficou conhecido como "Segundo Mundo"⁹¹. O Conselho para Assistência Econômica Mútua (Comecon) foi criado para possibilitar investimentos nas economias dos países socialistas, como uma resposta da URSS ao Plano Marshall. Já o Pacto de Varsóvia garantiu uma aliança militar para a defesa dos países do bloco. O mapa da Guerra Fria, que durou de 1945 a 1991, dividiu o mundo em dois polos e excluiu os países que não quiseram ou não puderam tomar partido na divisão. Esses ficaram conhecidos como países do "Terceiro Mundo" ou "Movimento dos Países Não-Alinhados" (VISENTINI; PEREIRA, 2012).

Enquanto os Estados Unidos e a União Soviética investiam no fortalecimento de seus papéis enquanto atores globais, o regionalismo aparecia como uma alternativa paralela de inserção política e econômica na esfera internacional (HURREL, 1995). Na Europa, o projeto de integração regional surgiu ainda no apagar das cinzas da Segunda Guerra Mundial. Entre 1945 e 1950, diversos políticos europeus como Jean Monnet, Robert Schuman, Konrad Adenauer, Alcide de Gasperi e Winston Churchill retomaram ideias dos anos 1920 de conformar interesses comuns e criar leis e instituições que garantissem a igualdade entre as nações europeias (FONTAINE, 2010). Os principais objetivos eram evitar novos conflitos militares, principalmente entre a Alemanha e a França, facilitar as trocas comerciais na região e competir no mercado internacional (COMISSÃO EUROPEIA, 2008a). O projeto da Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA), lançado finalmente em 1951, foi o primeiro passo dado em um setor de alto potencial bélico e de interesse comum dos maiores países europeus. Em 1958, Bélgica, Países Baixos e Luxemburgo criaram a Benelux, zona de livre-comércio que lançou as bases para a criação da União Europeia. Enfim, o clima de instabilidade e conflito das duas guerras mundiais que desolaram o continente dava lugar ao comprometimento das nações por um projeto de cooperação transnacional.

Na América Latina, a história das Relações Exteriores aponta 1915 como marco do primeiro tratado de cooperação entre Argentina, Brasil e Chile (IBEROAMERICA Y EL MUNDO, 2012). O Pacto de Não Agressão, Consulta e Arbitragem (Pacto do ABC) tinha por objetivos fomentar a cooperação entre os países e desacelerar a corrida armamentista entre os países signatários (BRANDÃO, 2008). Enquanto a Europa lutava ainda a sua Primeira Guerra Mundial, os países do Cone Sul já buscavam uma ferramenta que garantisse a paz na região.

⁹¹ Países do então chamado "Segundo Mundo" - União Soviética, China, Alemanha Oriental, Vietnã do Norte, Coreia do Norte, Cuba, Laos, Mongólia, Polônia, Bulgária, Hungria, Eslováquia, República Tcheca, Romênia, Albânia, Bósnia e Herzegovina, Croácia, Macedônia, Sérvia e Montenegro.

Embora não oficialmente ratificado pelas burocracias da Argentina e do Chile, o pacto foi utilizado como instrumento de referência para tomada de decisões na região até 1930 (BRANDÃO, 2008). Na década seguinte, Argentina e Brasil protagonizaram tentativas de cooperação por meio de um projeto de União Aduaneira entre os dois países, que não se consolidou (ALMEIDA, 2002). Em 1960, 11 países latinos tentaram criar a Associação Latino-Americana de Livre Comércio (Alalc), que foi vetada pela maioria dos governos ditatoriais que dominaram a região no período. Vinte anos mais tarde, em 1980, os mesmos países assinaram outro tratado que criou a Associação Latino-Americana de Integração (Aladi). Essas iniciativas estão no rol dos processos pioneiros de concertação política que resultaram na criação do Mercado Comum do Sul (Mercosul) e das recentes União de Nações Sul-Americanas (Unasul) e Comunidade de Estados Latino-Americanos e Caribenhos (Celac).

Na Ásia, a Associação de Nações do Sudeste Asiático (Asean) foi criada em 1967 visando "acelerar o crescimento econômico, o progresso social e o desenvolvimento cultural da região." (ASEAN, 2012, tradução nossa). Tailândia, Indonésia, Malásia, Singapura e Filipinas, países fundadores da organização intergovernamental, buscavam fortalecer a cooperação e a paz na região. Porém, o projeto regional priorizava a preservação da independência soberana de cada nação nos respectivos territórios. É interessante notar que o histórico oficial da criação da Asean ressalta o caráter informal, porém rigoroso, no qual o projeto foi criado. Os ministros das relações exteriores dos cinco países passaram quatro dias discutindo a Declaração da Asean em um resort na costa de Bangkok, ao que eles chamaram de "Diplomacia de Traje Esportivo" (ASEAN, 2012, tradução nossa). Em 1992, o projeto foi modificado para incluir uma zona de livre-comércio. Atualmente, a Asean reúne dez membros plenos e dois membros observadores⁹².

Com o final da Guerra Fria, os Estados Unidos também buscaram a realização de acordos econômicos com os países vizinhos. Assinado em 1992, o Tratado Norte-Americano de Livre Comércio (Nafta) agregou Canadá, Estados Unidos e México em uma área de livre comércio⁹³ (NAFTA, 2012). Os Estados Unidos também propuseram a criação da Área de Livre Comércio das Américas (Alca), que abriria as portas para o comércio internacional entre 34 países americanos. Todavia, a grande disparidade econômica entre os Estados Unidos e a maioria dos países do continente gerou posições contrárias à iniciativa, que não foi

⁹² Além dos cinco países fundadores, aderiram à Asean: Brunei (1984), Vietnã (1995), Myanmar (1997), Laos (1997) e Camboja (1999). Os países observadores são Papua-Nova Guiné e Timor-Leste.

⁹³ Desde 1994, o Chile é um país associado ao Nafta.

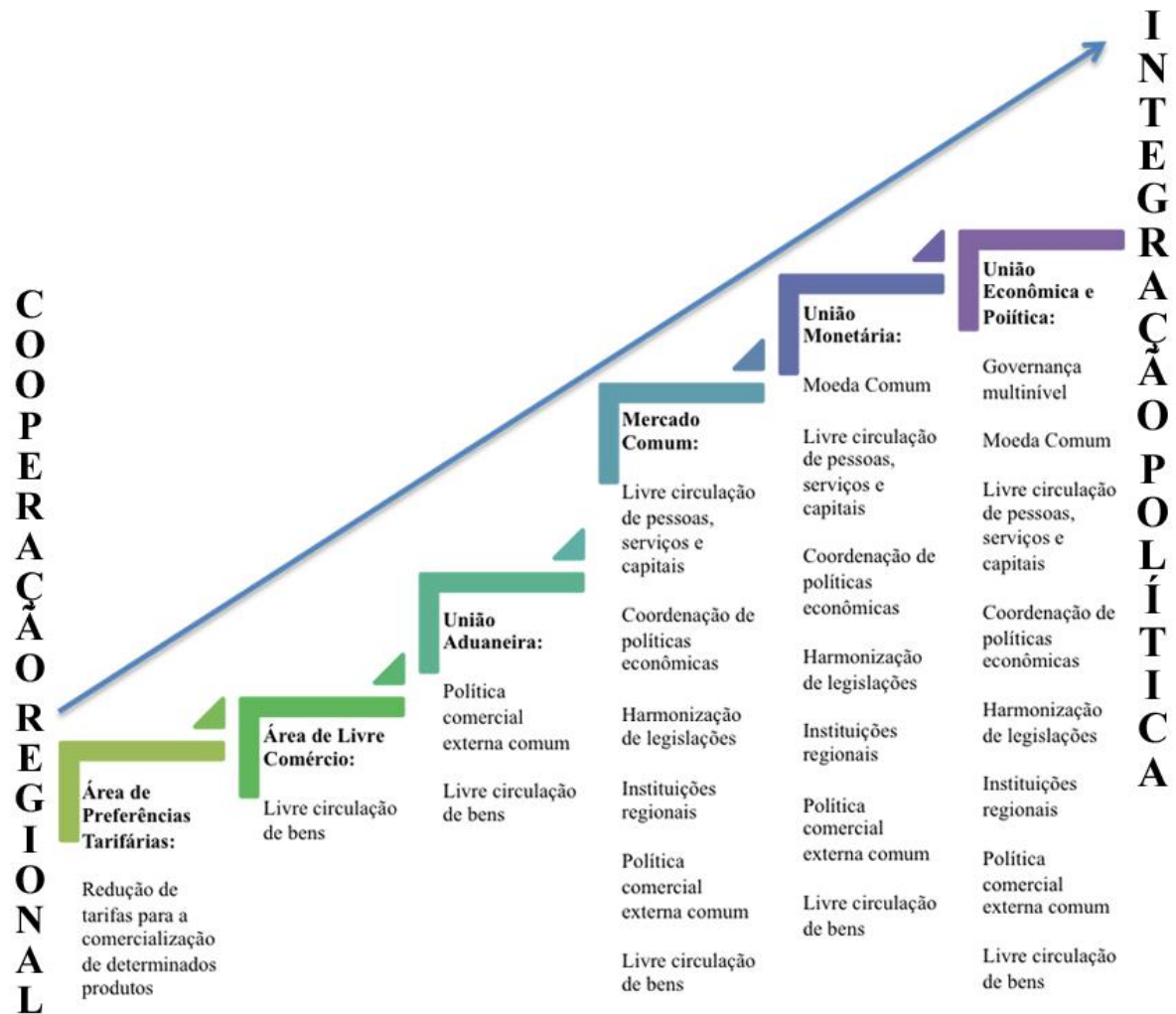
efetivada. Os projetos integracionistas aqui mencionados exemplificam as diversas iniciativas de cooperação internacional que estão em curso no contexto contemporâneo.

Tipos de integração regional

As iniciativas regionalistas ao redor do mundo se diferenciam no que diz respeito ao tipo de integração. Os modelos vão desde os mais específicos acordos econômicos aos mais complexos pactos de governança multinível (BAUMANN, 2009; OLIVEIRA, 2010). Consideramos que a análise dos tipos de integração regional, bem como das possibilidades e limites dos modelos de integração adotados pela União Europeia e pelo Mercosul, pode ser uma ferramenta para compreendermos o papel desses blocos no estabelecimento de espaços cinematográficos regionais.

Tendo em vista as iniciativas em curso, podemos identificar seis modelos de blocos regionais. No primeiro degrau da integração regional estão as Áreas de Preferências Tarifárias. Nesse modelo, a comercialização de um determinado número de produtos se beneficia da redução ou mesmo da eliminação de impostos. Já em uma Área de Livre Comércio, geralmente, não existe taxa para a circulação de bens produzidos na região. Tal modelo assegura a independência de cada país membro no estabelecimento de políticas comerciais com países terceiros. Quando se trata de uma União Aduaneira, além da criação de uma área de livre circulação de produtos, os países também adotam uma política comercial comum para com países externos ao bloco, geralmente efetivada através da aplicação das mesmas taxas externas e da negociação conjunta de acordos. Esses três primeiros tipos de acordo visam facilitar as trocas comerciais entre os países membros e, em geral, não envolvem políticas para setores específicos, como o cinema (BAUMANN, 2009; OLIVEIRA, 2010).

Modelos de integração regional



Outros modelos de integração abarcam questões políticas e legislativas, embora o equilíbrio econômico continue sendo o principal fator motivacional da parceria regional. O Mercado Comum inclui, além da área de livre comércio e da política comercial comum, a livre circulação de pessoas, serviços e capitais. Para que esta abertura seja possível, os países membros do acordo precisam harmonizar legislações e políticas relativas às questões trabalhista e financeira. Além disso, é necessário criar instituições de caráter regional que sejam capazes de acompanhar o cumprimento das normas estabelecidas pelo bloco. Esse foi o modelo escolhido pelos países do Cone Sul quando o Mercado Comum do Sul foi criado, em 1991. Todavia, com o passar do tempo, outros setores foram sendo acrescentados ao âmbito de atuação do bloco, conforme veremos posteriormente.

Um outro tipo de integração regional, a União Monetária, avança no modelo anterior por conta da adoção de uma moeda única e, conseqüentemente, da criação de um Banco Central para gerir o sistema monetário da região. Por fim, a União Econômica e Política é o modelo mais complexo colocado em prática na atualidade por acrescentar aos modelos anteriores um fórum de decisão política supranacional e a divisão de responsabilidades com outras esferas de poder para gestão de políticas gerais (BAUMANN, 2009; OLIVEIRA, 2010). A União Econômica e Política é a etapa mais complexa da integração regional enquanto projeto político exógeno à soberania nacional. A União Europeia chegou a este estágio colocando em prática a junção de dois princípios paradigmáticos: o neofuncionalismo e o intergovernamentalismo.

A abordagem neofuncional de Ernst B. Haas (1958) defende que a integração regional requer a criação de instituições supranacionais capazes de solucionar questões de interesse comum, o que implica o partilhamento da soberania nacional. Haas (1958) alegava que as classes dominantes nacionais deveriam ser convencidas de que era preciso transferir competências dos Estados nacionais para organizações supranacionais a fim de manter o desenvolvimento. Na visão do autor, o convencimento dos atores locais justifica-se através de benefícios econômicos, mas também de valores como, por exemplo, a busca da paz e da solidariedade. Por fim, este processo, motivaria a população a transferir a lealdade do governo nacional para a instituição na esfera regional (HAAS, 1958). Conforme veremos posteriormente, a prática da lógica neofuncionalista incentivou a expansão territorial da UE e a criação de potentes instituições macrorregionais.

Vale salientar que, do ponto de vista de Haas (1964), a integração regional baseada na institucionalização supranacional não acontece de forma automática, mas depende de um processo de complexificação (de um setor para o outro) e expansão territorial que avançaria a longo prazo (*spillover effect*). Como explicado por Hurrell (1995), sob essa linha de pensamento, a aproximação entre países pode começar com a cooperação em questões específicas e a criação de instituições deliberativas no âmbito supranacional. Se as políticas forem bem sucedidas, o processo de integração pode subir mais um degrau na escala de complexificação e assumir novas funções. O aprofundamento gradual é um dos pontos mais criticados da teoria neofuncionalista (HURRELL, 1995; MOGA, 2009). Concordando com Haas (1958), casos como o da União Europeia e do Mercosul são exemplos de modelos de integração mais complexos que evoluíram a partir dos projetos mais específicos focados na área comercial. Todavia, os críticos da teoria apontam exemplos de blocos como a Asean e o

Nafta que continuam funcionando praticamente com os mesmos objetivos para os quais foram estabelecidos.

Adicionalmente, mesmo na história da União Europeia, diversos acontecimentos negaram a teoria do aprofundamento gradual neofuncionalista. A França foi o país que mais resistência impôs ao avanço do supranacionalismo para garantir autonomia na tomada de decisão sobre algumas áreas de políticas públicas, como segurança e política externa (JESUS, 2009). Ademais, as dificuldades enfrentadas pela UE para estabelecer consenso em relação à situações de política externa e "falar uma só voz" (CAMERON, 2004, p. 163, tradução nossa), por exemplo no caso da Guerra do Iraque, também já colocaram em risco a unificação europeia⁹⁴. Ademais, em 2005, eleitores franceses e holandeses rejeitaram o projeto de uma Constituição Europeia, reafirmando a manutenção de uma relação de lealdade mais próxima com o Estado nacional.

O paradigma intergovernamentalista desacreditou a ideia neofuncionalista de que as instituições supranacionais iriam aos poucos substituir o poder do Estado-nação. Para Stanley Hoffmann (1966), o poder de decisão continuaria sob a esfera nacional. A integração regional nada mais seria do que uma esfera na qual cada Estado-Membro poderia defender interesses na região e fora desta, porém sem perder a soberania. Essa abordagem ressalta o fato de que o poder das instituições supranacionais é atribuído pelos Estados nacionais, ao criar tais instituições e controlá-las (HOFFMANN, 1966). Nos blocos intergovernamentais, as decisões são tomadas por unanimidade e/ou consenso.

Nas próximas páginas faremos um incursão na história e no modelo de funcionamento da União Europeia e do Mercosul buscando ressaltar a complexidade do processo de decisão política dos dois blocos. A aplicação desses conceitos permite evidenciar os problemas da cooperação audiovisual inter-regional, além das diferenças entre os objetivos das políticas cinematográficas estabelecidas por cada bloco e a execução das mesmas. Adicionalmente, fornece elementos para compreendermos a distância entre as expectativas dos atores interessados e o alcance das políticas.

⁹⁴ A Guerra do Iraque dividiu posições e ameaçou a Política Externa e de Segurança da União Europeia. De um lado, Reino Unido, Espanha, Itália, Dinamarca, República Tcheca, Hungria, Polônia e Portugal apoiaram a ação dos Estados Unidos. Do outro, França, Alemanha, Bélgica, Suécia e Finlândia lideraram opiniões contrárias ao conflito.

APÊNDICE C - A Europa mostrando o caminho da integração regional?

No livro *O sonho Europeu: como a visão da Europa sobre o futuro está obscurecendo o sonho americano*⁹⁵ (tradução nossa), lançado em 2004, o economista norte-americano Jeremy Rifkin descreve de forma otimista a formação da União Europeia e apresenta dados sobre a suposta realidade econômica, política e social da região. Rifkin (2004) se esforça para listar diversos exemplos que, na opinião particular do autor, provariam que o modelo político e administrativo europeu seria mais adequado à realidade e às demandas do mundo contemporâneo do que o modelo americano. O autor considera que o modelo de integração regional da Europa prioriza questões mais amplas e relativas ao bem comum, destacando iniciativas voltadas para o desenvolvimento sustentável e a valorização da diversidade cultural, sem perder de vista o crescimento econômico da região. Na visão do autor, o estilo de vida americano, por outro lado, destaca demasiadamente as conquistas individualistas. Em termos de posicionamento político no cenário internacional, Rifkin enfatiza que a atuação da União Europeia no mundo seria guiada pela cooperação (poder normativo) ao contrário do modo como os Estados Unidos buscam exercer poder de coerção. O autor conclui que os valores e o modelo de funcionamento da UE estão guiando a instituição para uma posição de líder na esfera global (RIFKIN, 2004).

Os argumentos de Jeremy Rifkin (2004) sobre a União Europeia privilegiam aspectos que salientam a suposta superioridade do modelo europeu sobre o americano. Contudo, o autor deixa de lado as contradições internas do bloco, os desentendimentos a respeito de interesses nacionais específicos, os fundamentalismos e os problemas relacionados à imigração. Sem pretender prolongar a discussão sobre as dificuldades da UE, e extrapolar os objetivos desta tese, vale ressaltar que consideramos o texto de Rifkin (2004) demasiadamente otimista. Todavia, o trabalho do autor é importante na medida em que ressalta como o modelo de integração regional da União Europeia se consagrou como uma referência no mundo contemporâneo. O que chama a atenção no livro é o caráter panfletário de difusão de um novo modelo de gestão pública para o desenvolvimento a ser copiado no resto do mundo, em oposição ao modelo dos Estados Unidos.

⁹⁵ O título original da publicação em inglês é *The European Dream: How Europe's Vision of the Future is Quietly Eclipsing the American Dream*. Até 2012, a publicação não havia sido traduzida para o português.

Certamente, a integração europeia representa uma inovação dos tradicionais modelos de gestão pública e cooperação internacional. Se o "Velho Mundo" europeu sempre existiu enquanto uma zona geográfica ou uma abstração coletiva, a Europa dos 28 países (ANEXO A) se tornou uma sociedade regulada por leis e instituições supranacionais e intergovernamentais. A União Europeia ocupa o primeiro lugar no ranking do Produto Interno Bruto (PIB) mundial, com € 12,268 bilhões em 2010. A população, de 500 milhões de habitantes, representa apenas 7,3% da população mundial. Conseqüentemente, o bloco também registra a maior renda per capita do mundo (COMISSÃO EUROPEIA, 2013 b). A liberalização do comércio dentro do território europeu amplia o mercado consumidor interno. Ademais, a integração desses países os habilita a competir, enquanto grupo, no mercado econômico global. Essa é a principal justificativa para a manutenção da integração, segundo Fontaine (2010):

Isoladamente, nenhum país da União Europeia tem dimensão suficiente para fazer valer os seus interesses na arena do comércio mundial. Para conseguirem uma economia de escala e angariarem novos clientes, as empresas europeias carecem de uma base mais alargada do que o seu mercado nacional e o mercado interno europeu proporciona-lhes essa plataforma (FONTAINE, 2010, p. 6)

A União Europeia desfruta de um certo prestígio na América do Sul. A pesquisa de campo desta investigação revelou que a maioria dos entrevistados tem um conceito positivo em relação a cooperação inter-regional UE-Mercosul. As expectativas em relação aos resultados da política cinematográfica de integração regional do Mercosul com o apoio da União Europeia são altas. Os entrevistados esperam que os resultados a serem alcançados no Cone Sul sejam semelhantes aos alcançados pela política audiovisual europeia. Todavia, apesar de citarem supostos resultados positivos, a maioria dos entrevistados demonstrou desconhecimento sobre a prática e o real alcance das políticas da União Europeia. Ainda mais grave é o fato de que, ao fazer comparativos entre a UE e o Mercosul, os entrevistados deixam evidenciar um profundo desconhecimento quanto às diferenças constitucionais e estruturais das duas organizações regionais. Assim sendo, consideramos que a abordagem do processo de criação e do modelo de funcionamento da integração regional europeia são de suma importância para esta investigação.

"Unida na Diversidade": a formação do projeto europeu

No dia 09 de maio de 1950, o então Ministro das Relações Exteriores da França, Robert Schuman proferiu um discurso propondo a criação de uma autoridade comum responsável pela produção de carvão e aço da região. O acontecimento marcou a materialização de uma ideia de integração que estava sendo discutida na Europa por diversos líderes como Jean Monnet, Konrad Adenauer, Winston Churchill e Alcide de Gasperi (FONTAINE, 2010). Tendo em vista os mais de 60 anos da integração regional europeia, definimos cinco marcos históricos que vão permitir a contextualização cronológica do quadro das mudanças estruturais do projeto europeu de integração.

A Europa dos Seis: 1950 a 1970

Nos primeiros 20 anos, a integração avançou gradativamente com a criação de instituições regionais que dividiam responsabilidades administrativas com os Estados nacionais. O Tratado de Paris, de 1951, instituiu um mercado comum do carvão e do aço entre Alemanha (Occidental), França, Itália, Países Baixos, Bélgica e Luxemburgo. Estava oficialmente formada a "Europa dos seis". A Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA) representava um esforço "pragmático, mas simultaneamente de elevado valor simbólico" (FONTAINE, 2010, p. 5). Ainda na década de 1950, foram criadas a Comunidade Europeia de Defesa (1954), além da Comunidade Europeia da Energia Atômica (Euratom) e da Comunidade Econômica Europeia (CEE), ambas em 1957. Essa última possibilitou a abertura do mercado entre os países signatários com a inclusão de diversos bens e serviços. No final dos anos 1960, os direitos alfandegários já haviam sido abolidos e os seis países compartilhavam políticas comuns em setores como comércio e agricultura. Diego Jesus (2009) caracteriza qual parece ter sido o cenário da integração no período:

O conhecimento compartilhado das intenções pacíficas entre os seis Estados transforma as expectativas de papéis ligados à rivalidade, e uma identidade ligada à amizade começa a ser internalizada. Tal processo mudou o significado do poder militar e os interesses político-econômicos e de segurança nacional, de forma que tais Estados passam a agir com base no auxílio mútuo e na reciprocidade generalizada (JESUS, 2009, p. 117).

Duplicação e democratização: 1971 a 1990

Os resultados favoráveis da "Europa dos Seis" provocaram a adesão de outros países vizinhos. Em 1973, Dinamarca, Irlanda e Reino Unido aderiram à então chamada Comunidade Europeia. Foram seguidos pela Grécia (1981), pela Espanha e por Portugal, ambas em 1986. O período também foi marcado por dois importantes avanços. Primeiro, a criação do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), em 1975; segundo, a realização da primeira eleição direta e universal para o Parlamento Europeu, em 1979. Em 1985, o Acordo de Schengen garantiu a livre circulação de pessoas, mercadorias e serviços. Por fim, a assinatura do Ato Único Europeu, em 1986, representou uma fonte de esperança no bloco em plena recessão econômica mundial. O ato formalizou um cronograma com prazos para a realização das reformas para harmonização das legislações dos países e a constituição do mercado interno europeu até 1993, prevendo a abolição de entraves físicos, técnicos e fiscais.

Nasce a União Europeia: 1991 a 2012

A queda do Muro de Berlim, em 1989, provocou mudanças estruturais no quadro geopolítico europeu. O Tratado de Maastricht, assinado em 1992, instituiu a União Europeia, em um novo modelo de integração econômica e política. A principal novidade ficava por conta da implantação da estrutura de gestão em três pilares. No primeiro pilar, supranacional, estavam as políticas para setores específicos, como educação e cultura, comércio e transportes. O segundo pilar era gerido por uma cooperação intergovernamental para lidar com os assuntos externos e de segurança. Por fim, no terceiro pilar estavam a cooperação política, penal e judiciária. Em 1993, o Conselho Europeu estabeleceu os critérios⁹⁶ para a integração de novos membros. Nos anos que se seguiram, a União Europeia aceitou as

⁹⁶ "No momento da adesão, os novos membros devem possuir: instituições estáveis que garantam a democracia, o Estado de direito e os direitos humanos, bem como o respeito pelas minorias e a sua proteção; uma economia de mercado que funcione, bem como condições para fazer face às forças de mercado e à concorrência no interior da União; capacidade para assumir as obrigações decorrentes da adesão, nomeadamente a consecução dos objetivos da União, assim como uma administração pública capaz de aplicar e de gerir, na prática, a legislação da União Europeia." (FONTAINE, 2010, p. 16). A decisão de aceitação de um candidato deve ser aprovada por todos os países membros e pelo Parlamento Europeu

candidaturas de outros 12 países⁹⁷. Em julho de 2013, a Croácia se tornou o 28º Estado-Membro da UE⁹⁸ (ANEXO A).

O destaque do período está na criação do euro como moeda única em 12 países do bloco. O processo de unificação monetária aconteceu progressivamente em três etapas com marcos em 1990, 1994 e 2002, visando o ajuste entre os diferentes sistemas monetários dos países e o atendimento a critérios relativos a taxas de juros, câmbio, estabilidade de preços e dívidas públicas. No período da implantação, a Dinamarca, a Suécia e o Reino Unido não aderiram ao euro por motivos técnicos ou políticos (FONTAINE, 2010). Até 2013, 17 países adotaram o euro, o que representa dois terços da população da Europa⁹⁹ (COMISSÃO EUROPEIA, 2013 b). Segundo Fontaine (2010), a União Europeia continua trabalhando para que todos os Estados-Membros façam adesão ao euro progressivamente.

Para garantir a prosperidade da moeda, a UE criou, em 2010, um fundo com recursos de 750 milhões de euros destinados a investimentos na estabilidade financeira dos membros. É importante notar que, nesse caso, a soberania dos países para decisões financeiras é limitada, com previsão de sanções rigorosas para os membros que desacatem a instrução da UE. Como ressalta Fontaine (2010), a conformação de esforços visando a estabilidade financeira dos países incluem "a discussão prévia dos planos orçamentais nacionais, a supervisão das economias nacionais e o reforço das regras sobre a competitividade, bem como a aplicação de sanções aos países que não cumpram as estratégias acordadas" (2010, p. 47).

Em 2005, a integração regional estava prestes a dar um decisivo passo. A Constituição da União Europeia foi colocada a votação em referendo nos países do bloco. Todavia, a proposta foi rejeitada na França e nos Países Baixos, o que anulou o processo. Em 2009, entrou em vigor o Tratado de Lisboa, que aboliu a estrutura em três pilares e definiu a divisão de competências da governança multinível, introduzindo o princípio da subsidiariedade. O tratado também criou novas estruturas e cargos, como o presidente permanente do Conselho Europeu e o alto-representante da União para Negócios Estrangeiros e a Política de Segurança. A partir de 2008, a União Europeia registrou quedas nos indicadores de crescimento econômicos e sociais como consequência da recessão mundial que abalou as

⁹⁷ Os doze países são: Chipre, Estônia, Eslováquia, Eslovênia, Hungria, Letônia, Lituânia, Malta, Polônia, República Tcheca, Bulgária e Romênia.

⁹⁸ Em 2013, ainda se encontra em andamento os processos de adesão de outros oito países. A Turquia é o país que está com processo de adesão mais avançado. Os outros candidatos são: Macedônia, Albânia, Bósnia e Herzegovina, Montenegro, Sérvia, Islândia e Kosovo.

⁹⁹ Alemanha, Áustria, Bélgica, Chipre, Eslováquia, Eslovênia, Espanha, Estônia, Finlândia, França, Grécia, Irlanda, Itália, Luxemburgo, Malta, Países Baixos e Portugal.

grandes potências e colocou em risco a unificação da região. Todavia, em 2010, após os primeiros sinais de recuperação da economia, a Comissão Europeia lançou o plano de trabalho Estratégia Europa 2020, com indicativos de que o projeto de unificação deverá continuar em expansão geográfica, econômica e política nos próximos anos.

O equilíbrio supranacional e intergovernamental na prática

O histórico da União Europeia nos leva a concluir que a integração regional, enquanto modelo de gestão pública, é uma "obra em progresso". Tal formato evoluiu gradativamente com o passar dos anos e com a adoção de novos tratados e acordos entre os Estados-Membros até chegar ao modelo administrativo atual. A tomada de decisões no âmbito regional europeu é viabilizada através do Conselho Europeu e do chamado triângulo institucional: o Conselho da União Europeia, o Parlamento Europeu e a Comissão Europeia. Essas três instituições trabalham conjuntamente e são responsáveis pela legislação da UE, que é baseada em tratados, que dão origem a regulamentos, diretivas e recomendações.

A Comissão Europeia é o órgão executivo, responsável pela proposição de novas legislações e do orçamento, que devem ser aprovados pelo Conselho da União Europeia e pelo Parlamento. A estrutura da União Europeia ainda conta com 36 agências especializadas. O Conselho Europeu é o órgão de decisão política da região, ao qual são atribuídas as definições quanto a objetivos políticos em geral e a política externa e de segurança. Nele tomam assentos os presidentes e primeiros-ministros dos países integrados ao bloco e o presidente da Comissão Europeia. Os chefes de Estado se reúnem em cimeiras quatro vezes por ano. O Conselho é gerido por um presidente que é eleito pelos membros para um mandato de dois anos e meio, com direito a uma reeleição. Já o Conselho da União Europeia, também conhecido como Conselho de Ministros, é uma instituição intergovernamental que congrega ministros de áreas específicas dos Estados-Membros quatro vezes ao ano. Existem nove possíveis formações do Conselho, a depender do tema em questão a cada reunião¹⁰⁰. O órgão também tem a atribuição de celebrar acordos externos para assuntos gerais de cooperação ou questões de comércio em áreas específicas. Uma característica importante a respeito desta

¹⁰⁰ Assuntos Gerais e Relações Externas; Assuntos Econômicos e Financeiros; Justiça e Assuntos Internos; Emprego, Política Social, Saúde e Defesa; Competitividade; Transportes, Telecomunicações e Energia; Agricultura e Pescas; Ambiente; e Educação, Juventude e Cultura.

estrutura diz respeito à legitimidade das decisões tomadas pelos representantes dos Estados-Membros nas reuniões do Conselho¹⁰¹:

Cada ministro que participa num Conselho tem competência para vincular o seu governo. Por outras palavras, a assinatura do ministro obriga todo o seu governo. Além disso, cada ministro que participa no Conselho é responsável perante o seu Parlamento nacional e perante os cidadãos que esse Parlamento representa. Juntamente com a participação do Parlamento Europeu no processo de decisão, este funcionamento assegura a legitimidade democrática das decisões do Conselho (COMISSÃO EUROPEIA, 2008a).

Composição Institucional da União Europeia

Órgão	Atribuição principal	Composição
Conselho Europeu	Representar os interesses políticos da União Europeia	presidentes e/ou primeiros-ministros dos 27 países integrados ao bloco
Parlamento Europeu	Representar os interesses dos cidadãos europeus	754 parlamentares eleitos por sufrágio universal direto para mandatos de cinco anos
Comissão Europeia	Órgão executivo das políticas de âmbito regional	27 membros nomeados pelos países para mandatos de cinco anos
Conselho da União Europeia	Representar os interesses dos Estados-Membros em áreas de políticas específicas	um ministro indicado por cada país em cada área a ser discutida. Presidência rotativa por período de seis meses
Tribunal de Justiça	Garantir o cumprimento da legislação regional	um juiz de cada país para mandatos de seis anos e oito advogados-gerais
Tribunal de Contas	Garantir a correta gestão financeira da UE	um membro de cada país para mandatos de seis anos
Comitê Económico e Social Europeu	Prestar consultoria para assuntos económicos e sociais	344 representantes dos grupos de interesse da sociedade civil organizada para mandatos de cinco anos.
Comitê das Regiões	Prestar consultoria sobre assuntos locais	344 representantes de autoridades locais para mandatos de cinco anos
Banco Europeu de Investimento	Financiar o desenvolvimento económico	representantes dos Estados-Membros da UE
Banco Central	Manter a estabilidade monetária do euro	Corpo executivo e dois conselhos
Ouvidoria Europeia	Investigar casos de má administração	Ouvidor eleito pelo Parlamento Europeu para mandatos de cinco anos
Eurogrupo	Coordenar políticas económicas e supervisionar políticas orçamentárias e financeiras dos Estados-Membros	Ministros das Finanças dos países da área do euro. Presidente para mandatos de dois anos e meio

Fonte: elaboração própria com base em dados de FONTAINE, 2010 e COMISSÃO EUROPEIA, 2008a.

¹⁰¹ O Conselho Europeu é órgão político da União Europeia que reúne os chefes de Estado e de Governo. O Conselho da União Europeia congrega ministros de cada Estado-Membro. Já o Conselho da Europa é uma instituição intergovernamental que não faz parte da UE. Este último existe desde 1949 e congrega 47 países para tratar de assuntos ligados aos direitos humanos e sociais, inclusive o programa Eurimages, do qual falaremos no capítulo 4. A este respeito, ver: <http://hub.coe.int/>

No Parlamento Europeu, órgão supranacional, os 754 membros são eleitos por sufrágio universal direto a cada cinco anos. Os parlamentares se reúnem mensalmente em sessões plenárias. Enquanto instância democrática de representação dos cidadãos, o Parlamento acompanha a gestão das políticas da União Europeia e controla os outros órgãos, inclusive tendo o poder de aprovar ou reprovar a indicação dos membros da Comissão Europeia. Por fim, na Comissão Europeia, também supranacional, os membros são nomeados pelos Estados-Nacionais para mandatos de cinco anos. Como órgão executivo da UE, é dividida em 37 departamentos (DGs) responsáveis pela elaboração e aplicação das políticas de âmbito regional. Também acompanha a aplicação da legislação da União pelos países. Caso alguma nação não cumpra com deveres estabelecidos, a Comissão pode entrar com um processo no Tribunal de Justiça solicitando penalização.

O orçamento anual da União Europeia é planejado para um período de sete anos. O montante a ser destinado para o bloco corresponde ao máximo de 1,23% do Produto Interno Bruto do conjunto dos países do bloco. A esse total somam-se recursos provenientes de direitos aduaneiros e impostos sobre bens e serviços. Parte do orçamento do bloco é destinado às políticas regionais sob responsabilidade comunitária, tendo em vista o princípio da subsidiariedade. Tal princípio define o nível de intervenção mais pertinente para as diferentes áreas da gestão de políticas públicas dentro do esquema de governança multinível. Segundo Fontaine (2010), implica que as políticas devem ser elaboradas e executadas pela esfera de poder mais próxima do cidadão, na medida do possível. A administração regional só interfere em questões que o nível local ou nacional não é capaz de resolver adequadamente por limitações financeiras ou estruturais. A subsidiariedade representa avanços pioneiros na concepção de soberania partilhada, garantindo o grau de independência das diferentes esferas de poder.

Outra parte do orçamento é destinada à elaboração de políticas de solidariedade visando fomentar o desenvolvimento nos setores privado e público dos países europeus menos desenvolvidos. Os chamados fundos estruturais são formados pelo Feder, destinado ao apoio ao setor industrial; pelo Fundo Social Europeu (FSE), para questões como formação profissional, geração de empregos e direitos dos trabalhadores; e pelo Fundo de Coesão, para questões públicas como transporte e meio-ambiente. Os recursos para a cooperação inter-regional, classificados dentro da área de Ação Externa, podem ser provenientes de diferentes fontes, a depender do perfil e da estratégia adotada em cada cooperação.

Partilha de Responsabilidades UE e Estados-Membros

A União Europeia é a única responsável:	• pela união aduaneira
	• pelas normas que regem a concorrência no seio do mercado interno
	• pela política monetária nos países da área do euro
	• pela conservação dos recursos biológicos marinhos ao abrigo da política comum de pescas
	• pela celebração de acordos internacionais conforme previsto na legislação da UE
A União Europeia e os Estados-Membros são conjuntamente responsáveis:	• pelo mercado interno
	• por determinadas áreas da política social, tal como previsto no Tratado de Lisboa
	• pela coesão económica e social
	• pela agricultura e as pescas, excluindo a conservação de recursos biológicos marinhos
	• pelo ambiente
	• pelos transportes
	• pelas redes transeuropeias
	• pela energia
	• pela criação de um espaço de liberdade, segurança e justiça
	• pelas áreas da segurança comum relacionadas com a saúde pública, como previsto no Tratado de Lisboa
	• pela investigação, o desenvolvimento tecnológico e o espaço
• pela cooperação para o desenvolvimento e a ajuda humanitária	
Áreas pelas quais os Estados-Membros continuam responsáveis e nas quais a UE pode desempenhar um papel de apoio ou coordenação:	• proteção e melhoria da saúde humana
	• indústria
	• cultura
	• turismo
	• educação, formação profissional, juventude e desporto
	• proteção civil
• cooperação administrativa	

Fonte: FONTAINE, 2010, p. 36

A gestão de políticas culturais é uma área de intervenção prioritária dos Estados-Membros. Todavia, a União Europeia pode efetuar ações com a justificativa de que a cultura é um património comum da Europa. O mesmo princípio se aplica para as políticas cinematográficas.

APÊNDICE D - Por uma região latina: do sonho bolivariano ao mosaico de projetos

O Mercosul, bloco formado por Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai,¹⁰² foi criado em 26 de março de 1991 quando os países vizinhos do chamado Cone Sul assinaram o "Tratado para a Constituição de um Mercado Comum", também conhecido como Tratado de Assunção (1991). O documento declarava que o Mercosul era "um novo avanço no esforço de desenvolvimento progressivo da integração da América Latina." (MERCOSUL, 1991, p. 2). A expressão "novo avanço" faz lembrar o fato de que desde muito tempo os povos latinos expressavam o desejo de unir-se em projetos de cooperação política, social e econômica. Uma América Latina integrada representaria 21 países, 600 milhões de habitantes e cerca de 14% da superfície terrestre do planeta. A inspiração desses projetos é sempre creditada ao venezuelano *Símon Bolívar*, militar que atuou nas guerras de independência da América Espanhola no século XIX (ARAÚJO, 2011). O chamado bolivarianismo foi um projeto de criação de uma Confederação unindo os países da América Latina que haviam conquistado a independência. Segundo Rafael Araújo (2011), um dos objetivos da iniciativa era contrabalançar a influência dos Estados Unidos, que pregavam a formação do Pan-Americanismo sob a jargão "América para os americanos" da Doutrina Monroe. Ambas propostas não foram efetivadas.

Já no século XX, o Pacto de Não Agressão, Consulta e Arbitragem (Pacto do ABC) é apontado como a primeira iniciativa de cooperação regional na América Latina (IBEROAMERICA Y EL MUNDO, 2012). O pacto foi assinado por Argentina, Brasil e Chile, em 1915, porém, foi ratificado apenas no Brasil. O objetivo era fomentar a cooperação entre os países e desacelerar a corrida armamentista entre os signatários. Embora nunca tenha sido efetivado, o acordo teria fomentado a consulta mútua e o entendimento entre os países até 1930 (BRANDÃO, 2008). Todavia, apenas no fim dos anos 1940, com o fim da Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria, a integração regional ressurgiu como uma alternativa viável no mundo polarizado (HURREL, 1995).

As novas propostas de integração que surgiram na América do Sul tiveram atores externos como principais motivadores. Em um dos casos, o projeto de cooperação foi

¹⁰² Além dos quatro países fundadores, e da adesão recente da Venezuela e da Bolívia, o Mercosul também é formado por Estados Associados, quais sejam: Chile, Peru, Equador e Colômbia.

proposto pela potência americana do mundo pós-guerra, os Estados Unidos. Criada em 1948, a Organização dos Estados Americanos (OEA) reuniu 21 nações¹⁰³ com o objetivo de promover relações culturais e comerciais dentro do território e garantir a defesa dos interesses da região no mundo (OEA, 2010). Em outro caso, o projeto de confluência transnacional incluiu as antigas matrizes coloniais Espanha e Portugal. A Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI) é uma instituição intergovernamental, que engloba as nações hispanófonas e lusófonas. A OEI foi fundada em 1949 como Oficina de Educação Ibero-americana. Em 1985, ampliou os campos de atuação para incluir também a cultura, a ciência e a tecnologia. A atuação da organização está baseada principalmente nos traços culturais, linguísticos e históricos que aproximam os 22 Estados-Membros¹⁰⁴. O principal objetivo é "fomentar o diálogo como contribuição à resolução de conflitos e visando a convivência democrática" (OEI, 2010). A OEI é um ator fundamental para as iniciativas de integração audiovisual da América Latina, tendo em vista que é no âmbito dessa instituição que foram criados os programas Ibermedia e DocTV América Latina. Ademais, a OEI concede apoio financeiro anual para a estrutura administrativa da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (Recam), como forma de apoiar as políticas cinematográficas do Mercosul.

As iniciativas de cooperação e integração regional que surgiram na América Latina parecem ter sido influenciadas pelas teorias desenvolvimentistas da Comissão Econômica para a América Latina e Caribe (Cepal)¹⁰⁵, e de pensadores latino-americanos como Celso Furtado. A Argentina e o Brasil protagonizaram tentativas não efetivadas de formação de uma União Aduaneira (ALMEIDA, 2002). Entre as tentativas de integração latina, destaca-se a Associação Latino-Americana de Livre Comércio (Alalc), criada pelo Tratado de Montevideu, de 1960. O acordo previa a criação de uma zona de livre comércio entre Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Chile, Equador, México, Paraguai, Peru, Uruguai e

¹⁰³ Os países signatários da OEA foram: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Equador, El Salvador, Estados Unidos da América, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Cuba assinou o acordo em 1948, mas está suspensa desde 1962 por conta do embargo comercial dos Estados Unidos. Em 2009, os Ministros das Relações Exteriores norte-americanos lançaram uma resolução na qual admitiam a participação de Cuba na OEA se este país se enquadrar nas práticas, propósitos e princípios da OEA. Todavia, até o final de 2012, não foram encontrados registros de negociações para a inclusão de Cuba.

¹⁰⁴ Os Estados Membros da OEI são: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, República Dominicana, Equador, El Salvador, Espanha, Guatemala, Guiné Equatorial, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Perú, Portugal, Uruguai e Venezuela.

¹⁰⁵ Instituição criada em 1948 pela ONU com o objetivo de incentivar a cooperação econômica visando o desenvolvimento.

Venezuela. Uma das possíveis causas para o projeto não ter sido bem sucedido está relacionada com o contexto político de governos ditatoriais que dominaram a região no período. Vale ressaltar também os conflitos nas fronteiras entre Argentina e Brasil por questões relativas à gestão de recursos hídricos. Vinte anos depois, em 1980, foi assinado outro tratado que criou a Associação Latino-Americana de Integração (Aladi), substituindo a Alalc. Fizeram parte desse acordo os mesmo onze países latinos que assinaram o primeiro tratado. Novamente, o projeto não prosperou.

Por fim, o Pacto Andino, de 1969, foi inicialmente formado por Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru, e aceitou a adesão da Venezuela em 1973. O objetivo era ultrapassar o modelo de integração econômica vigente à época na América Latina por incluir políticas setoriais de interesse regional. O projeto previa o funcionamento de instituições supranacionais, se aproximando do modelo europeu. Em 1977, o Chile, comandado pela ditadura de Pinochet, pediu afastamento do bloco. Em 1996, o bloco iniciou um processo de simplificação do projeto inicial. O ideal de integração de políticas comuns deu lugar a um projeto de confluência comercial, que passou a se chamar Comunidade Andina de Nações (CAN). Outra mudança estrutural aconteceu em 2006 quando a Venezuela saiu do bloco por não aceitar os acordos de livre comércio do Peru e da Colômbia com os EUA. A organização continua em funcionamento.

No geral, até os anos 1980, as iniciativas de cooperação e integração latino-americanas foram marcadas pelos baixos índices de efetividade e institucionalização. Além das questões políticas relacionadas aos governos militares ditatoriais, Paulo Roberto Almeida (2008) aponta outras possíveis razões para a não implementação das iniciativas. Primeiro, os interesses individuais dos países membros, que mantinham acordos comerciais com potências mundiais externas aos blocos. Tais acordos representavam compromissos assumidos que, por vezes, limitavam a integração no território. Segundo, as limitações de negociação impostas pelo regime multilateral do Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio (GATT) (ALMEIDA, 2008). Na segunda metade da década de 1980, os países do Cone Sul vivenciavam processos de redemocratização. Os presidentes Raúl Alfonsín, da Argentina, e José Sarney, do Brasil, deram início a um processo de negociação visando a cooperação na região. Essa negociação resultou na criação do Mercosul (APÊNDICE E).

Se fosse necessário escolher duas palavras que pudessem representar a integração latino-americana, a primeira palavra seria variedade. Como vimos até aqui, a variedade de projetos, muitas vezes simultâneos, pode ter causado atrasos e avanços no processo de

confluência dos Estados nacionais na região. Uma segunda palavra, certamente, seria soberania. Embora projetos integracionistas tenham estado quase sempre presentes nos discursos das autoridades nacionais, a garantia da manutenção da soberania nacional foi sempre uma preocupação prioritária. Recentemente, duas novas propostas foram adicionadas ao mosaico de bloco latinos. A Unasul foi criada em 2007 com a proposta de unir a CAN e o Mercosul em uma área de livre comércio (UNASUL, 2012). O novo arranjo regional é formado por Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Guiana, Paraguai, Peru, Suriname, Uruguai e Venezuela. Em 2011, o Tratado Constitutivo do bloco entrou em vigor e a Unasul ganhou personalidade jurídica. Já a Celac foi criada em 2010 para abrigar 33 países da América Latina e do Caribe. Nos três continentes americanos, apenas os Estados Unidos e o Canadá não fazem parte dessa concertação política e econômica. Os dois novos blocos de integração regional foram criados sob a mesma justificativa: dar um novo impulso à integração latino-americana.

APÊNDICE E - Desiguais em busca de igualdade: a formação do Mercosul

O esforço de integração do Cone Sul foi retomado no final dos anos 1980, com os processos de redemocratização da Argentina e do Brasil. Os dois países assinaram acordos bilaterais como o Programa de Integração e de Cooperação Econômica (Pice), de 1986. Esse acordo era constituído por 24 protocolos setoriais. Nos anos seguintes, os dois países também acordaram o Tratado de Integração, Cooperação e Desenvolvimento, em 1988, e a Ata de Buenos Aires, de 1990. A última estabelecia um prazo de quatro anos para a consolidação de um mercado comum entre Brasil e Argentina (ALMEIDA, 2002).

A motivação para a integração vinha, principalmente, de fora da região. O contexto político e econômico internacional do final da década de 1980 e início dos anos 1990 era propício à criação de um bloco no Cone Sul. Na Europa, em 1986, foi assinado o Ato Único Europeu. Na América do Norte, Estados Unidos e Canadá criaram a Associação de Livre Comércio das Américas (Alca). O documento "Iniciativas para as Américas", de 1990, divulgado pelo então presidente dos Estados Unidos, George Bush, declarava os objetivos expansionistas do bloco para atrair outros países das Américas. Destaca-se também o fim da Guerra Fria, em 1989, e o lançamento do "Consenso de Washington", incentivando os países a trabalharem por um ajustamento macroeconômico. Na América Latina, o Pacto Andino estava à todo vapor.

Localmente, a questão econômica reunia fatores de promoção do projeto integracionista. Entre esses fatores estavam a necessidade de expansão dos mercados nacionais e de inserção comercial na nova economia globalizada. Por fim, e não menos importante, ressalta-se a demanda por garantias à segurança da região, de modo a reduzir gastos militares e reverter o histórico de ameaças de conflito armado entre Brasil e Argentina. Como ressalta Marina Moguillansky (2011), o projeto de integração regional do Cone Sul "foi pensado como um meio político para assegurar a estabilidade democrática e de paz na região." (MOGUILLANSKY, 2011, p. 204). Por outro lado, Bernal-Meza (2008) apresenta características comuns entre os quatro países que motivaram a criação do bloco:

proximidade geográfica, vínculos históricos e culturais, valores fundamentais como a preservação da democracia, busca pelo

desenvolvimento socioeconômico regional, industrialização, crescimento econômico redistributivo, estratégias comuns de governo e contabilidade, ampliação da participação social, econômica e política das comunidades (BERNAL-MEZA, 2008, p. 156).

Em 1991, o Uruguai e o Paraguai aderiram às iniciativas integracionistas dos vizinhos Argentina e Brasil. Apresentamos a seguir uma seleção de alguns dos principais fatos que marcaram as duas primeiras décadas do Mercosul e que estão relacionados à temática da tese. O período foi dividido em dois marcos históricos com o objetivo de permitir a contextualização cronológica do quadro das mudanças estruturais da integração dos países do Cone Sul.

Um conturbado início: 1991 a 2001

Os primeiros dez anos do Mercosul (1991-2001) foram marcados por disputas, conflitos políticos e crises econômicas no mundo e, principalmente, no Brasil e na Argentina. Tais entraves retardaram o alcance dos objetivos de união aduaneira do bloco. Destaca-se, contudo, o crescimento do comércio entre os países e a inserção positiva da região na economia global (VAZ, 2006; ALMEIDA, 2008). Em 1994, com a assinatura do Protocolo de Ouro Preto, o Mercosul passou a contar com personalidade jurídica internacional. O Protocolo também definiu a estrutura do bloco e confirmou a opção pelo modelo intergovernamental. Para Vaz (2002), as decisões tomadas no Protocolo de Ouro Preto reafirmaram o foco no domínio comercial e a preocupação dos governos com a preservação das respectivas soberanias. As questões políticas que fomentaram a criação do bloco, no período da redemocratização, foram deixadas de lado (MOGUILLANSKY, 2011).

Apesar do foco econômico do Mercosul, a iniciativa de integração estimulou a aproximação de outros setores. Já nos primeiros cinco anos do bloco foram criadas reuniões especializadas e grupos de trabalho nas áreas de Educação, Justiça, Trabalho, Ciência e Tecnologia, Meio-ambiente e Seguridade Social. Outras áreas foram contempladas posteriormente, como a área da cultura e, particularmente, do audiovisual. Vale ressaltar, contudo, que a introdução de novos temas na agenda do bloco não resultou necessariamente na efetiva criação de políticas públicas e de estruturas institucionais executivas para as respectivas áreas (VAZ, 2006; BORJA, 2011). Para Vaz (2006), a agenda não-econômica do Mercosul é paradoxal no sentido que:

Abrange um vasto espectro institucional (seguramente mais amplo que a dimensão econômico-comercial), sem contudo alcançar visibilidade junto às esferas políticas e sociais a que se reporta e mostrando-se, ao mesmo tempo, incapaz de aportar credibilidade maior ao bloco e ao processo de integração. Esse fato denota, por sua vez, o encapsulamento das propostas e das iniciativas em curso que induz um quadro de excessiva fragmentação e de distanciamento dos atores sociais, não contribuindo, portanto, para atenuar e, menos ainda, para reverter o déficit democrático do Mercosul. (VAZ, 2006, p. 22).

Um Cone Sul de lideranças de esquerda: 2002 a 2012

A partir dos anos 2000, governos de esquerda foram predominantes nos quatro países do Mercosul¹⁰⁶. O contexto político regional favoreceu a integração do bloco. Em 2003, o quadro político do Cone Sul foi classificado pelo então presidente do Brasil, Luís Inácio Lula da Silva, como "um novo ambiente político, muito mais propício à retomada dos esforços de integração regional" (BRASIL, 2003). O bloco continuou sendo ampliado. Primeiro, o Peru (2003), o Equador (2004) e a Colômbia (2004) se tornaram países associados. Mais recentemente, a Venezuela (2006) e a Bolívia (2012) se tornaram membros plenos. A Bolívia estava na condição de país associado ao Mercosul desde 1996 e iniciou o processo de adesão em 2012. A Venezuela havia assinado o acordo de adesão em 2006, mas a efetivação para se tornar um membro pleno dependia apenas da aprovação do Congresso do Paraguai. Em 2012, com o afastamento temporário do Paraguai, os dois processos foram encaminhados pelos outros três países, sem o voto paraguaio. O país excluído entrou com ações judiciais negando a validade dos processos, tendo em vista o modelo de decisão por consenso do bloco. Estava montada a primeira crise político-institucional do Mercosul que, até o primeiro semestre de 2013, permanecia sem desfecho.

O Mercosul formado pela Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai e Venezuela tem 277 milhões de habitantes, o que equivale a 70% da população da América do Sul. O PIB é de US\$ 3,3 trilhões, 83,2% do PIB de toda a região (AGÊNCIA BRASIL, 2013) e um território

¹⁰⁶ Presidentes de esquerda no Mercosul: Luís Inácio Lula da Silva (2003-2011) e Dilma Rousseff (2011-atual), no Brasil; Néstor Kirchner (2003-2007) e Cristina Kirchner (2007-atual), na Argentina; Nicanor Duarte (2003-2008) e Fernando Lugo (2008-2012), no Paraguai; Tabaré Vázquez (2005-2010) e José Mujica (2010-atual), no Uruguai.

com 13.771.174 km². Um avanço significativo foi a criação, em 2004, do Fundo para a Convergência Estrutural do Mercosul (Focem). O Focem definiu o orçamento total do Mercosul, os percentuais de contribuição de cada país e os percentuais para a distribuição dos recursos, levando em consideração as assimetrias entre os Estados-Partes. O Fundo é destinado ao financiamento de programas que promovam a convergência estrutural, a competitividade, a coesão social e o fortalecimento da estrutura institucional e do processo de integração (DECISÃO CMC n°45/04).

Contudo, a agenda social permaneceu em nível secundário e pouco pragmático nos planos de trabalho do Mercosul. Ao dissertar sobre o lugar da agenda social no Mercosul, Janira Borja (2011) conclui que a concentração de esforços do bloco nos setores comercial e econômico e a pouca ou quase nenhuma atenção a outras áreas reflete uma compreensão:

(1) do Mercosul pensado como projeto a curto prazo, uma vez que temáticas jurídicas, sociais, culturais, trabalhistas etc. são essenciais para a conformação de um mercado comum, no qual haja verdadeiro livre trânsito de pessoas, produtos e fatores de produção; (2) da economia como esfera autônoma, já que a consecução de objetivos econômico-comerciais parece prescindir de aspectos sociais e culturais; (3) de uma concepção de região cuja construção baseia-se prioritariamente em decisões de cúpula, dando pouca importância à participação mais efetiva das sociedades; (4) das políticas sociais e culturais como dimensões acessórias, desconhecendo seu potencial para o aprofundamento do processo de integração (BORJA, 2011, p. 83).

Entre os avanços não comerciais, está a criação do Parlamento do Mercosul (Parlasul), em 2005, em uma tentativa de superar as críticas à falta de participação cidadã no bloco. O Parlasul criou o Observatório da Democracia do Mercosul, para acompanhamento dos processos eleitorais e de consolidação da democracia na região. Destaca-se também a criação do Instituto Social do Mercosul (ISM), responsável por sistematizar e atualizar indicadores sociais regionais. Na área da Educação, foram criados o Instituto Mercosul de Formação (Imef), para capacitação de funcionários públicos na temática da integração regional; e a Universidade Federal de Integração Latino-Americana (Unila), na fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai. Mais recentemente, foi anunciada a criação da Rede Mercosul de Pesquisa e o Sistema Integrado de Mobilidade Acadêmica (SIM). O objetivo do último é propiciar o

intercâmbio regional de estudantes, a exemplo do programa Erasmus, da União Europeia¹⁰⁷. Tais iniciativas podem representar sinais de um processo de alargamento do projeto integracionista do Mercosul que, durante muitos anos, esteve focado apenas no setor econômico.

"Nosso norte é o Sul": o modelo de funcionamento do Mercosul

A institucionalidade do Mercosul está estruturada de modo a operacionalizar o modelo intergovernamental de integração e garantir as soberanias nacionais (VAZ, 2002). A estrutura principal é composta pela Cúpula de Chefes de Estado e por três órgãos, quais sejam o Conselho Mercado Comum, o Grupo Mercado Comum e o Parlamento do Mercosul. A essa estrutura principal se somam outros quatro órgãos, além de assessorias, reuniões especializadas, grupos de trabalho, comitês técnicos e fóruns que auxiliam na tomada de decisão por áreas de competência (ANEXO B). As decisões do Mercosul são tomadas por consenso e os votos de todos os países possuem o mesmo peso. Existem, todavia, propostas em andamento para a reformulação institucional do bloco.

A Cúpula de Chefes de Estado reúne os presidentes dos países membros plenos e associados duas vezes ao ano. Nos encontros, as autoridades máximas dos países da América do Sul tomam decisões de ordem política e aprovam projetos e programas amplos. O Conselho Mercado Comum (CMC) é o órgão político responsável pelo processo de integração regional e pela representação jurídica do bloco em questões externas. O Conselho é formado por ministros das Relações Exteriores e ministros da Economia dos Estados-Partes. A presidência é rotativa, sendo exercida por cada país, em ordem alfabética, pelo período de seis meses. O CMC se reúne duas vezes por ano e as manifestações do órgão são chamadas de Decisões. Já o Grupo Mercado Comum (GMC) é o órgão executivo, responsável por elaborar e executar os planos de trabalho do bloco e pelos acordos com terceiros. É formado por quatro membros titulares e quatro membros alternos de cada país. Os participantes podem ser ministros das Relações Exteriores, da Economia e presidentes dos Bancos Centrais dos países membros indicados pelos órgãos nacionais. O GMC se expressa através de Resoluções, que são resultantes dos encontros que acontecem quatro vezes ao ano. Por fim, o Parlasul é o órgão de representação civil composto por 18 representantes de cada

¹⁰⁷ O SIM foi anunciado em dezembro de 2012, durante a reunião da Cúpula do Mercosul.

país. O único país que fez eleição direta para o Parlamento foi o Paraguai. Nos outros Estados-Partes, as cadeiras são ocupadas por legisladores (deputados ou senadores) eleitos para a esfera federal de cada país.

Composição Institucional do Mercosul

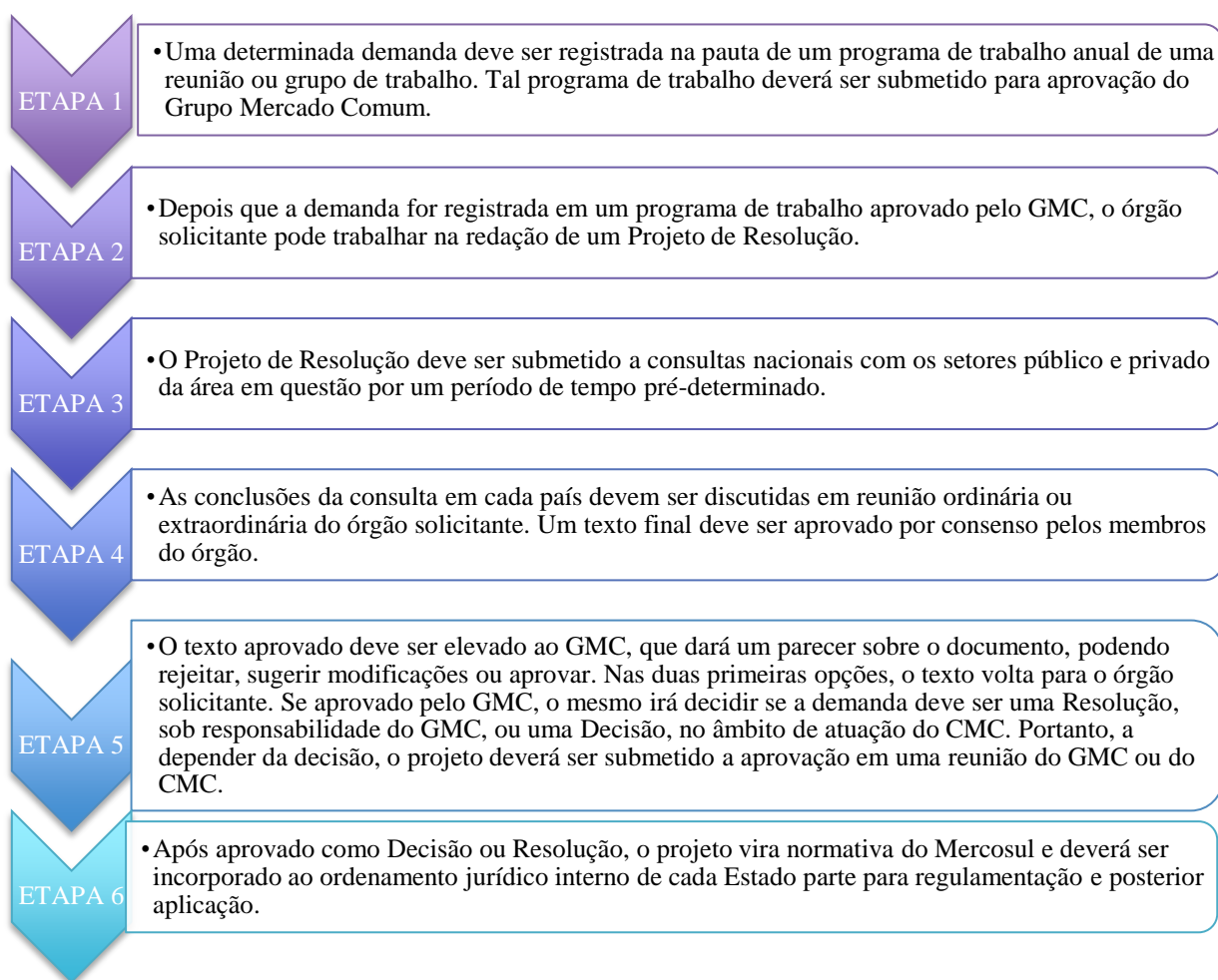
Órgão	Atribuição principal	Composição
Cúpula dos Chefes de Estado	Decisão política	Presidentes dos países membros plenos e associados. Reúnem-se duas vezes por ano
Conselho Mercado Comum (CMC)	Representar os interesses políticos do Mercosul	Ministros das Relações Exteriores e da Economia dos Estados Partes. Presidência rotativa por seis meses
Grupo Mercado Comum (GMC)	Executar as políticas em âmbito regional, elaborar os planos de trabalho	Ministros das Relações Exteriores, da Economia e presidentes dos Bancos Centrais das partes. Quatro membros titulares e quatro membros alternos de cada país
Parlamento do Mercosul (PM)	Representar os interesses dos cidadãos do Mercosul	18 deputados de cada país membro
Comissão de Comércio do Mercosul (CCM)	Apoiar a tomada de decisões relativas à política comercial do Mercosul	Ministros das Relações Exteriores dos Estados Partes
Fórum Consultivo Econômico e Social (FCES)	Prestar consultoria em assuntos econômicos e sociais	Representantes dos setores econômicos e sociais dos Estados Partes.
Tribunal Permanente de Revisão (TPR)	Garantir a correta interpretação, aplicação e cumprimento das normativas do bloco.	Um membro titular e um membro suplente indicado por cada Estado Parte e um membro adicional designado por unanimidade pelos Estados Partes
Tribunal Administrativo - Trabalhista (TAL)	Solucionar questões administrativo-trabalhistas de funcionários do Mercosul.	Um membro titular e um membro suplente indicado por cada Estado Parte para mandatos de dois anos que podem ser renovados uma vez.

FONTE: elaboração própria com base em dados do Mercosul. Disponível em: <<http://www.mercosur.int/>>. Acesso: 20 jan. 2012.

O sistema de tomada de decisões do Mercosul para a criação de normativas prevê a realização de seis etapas. A duração das diferentes etapas do processo decisivo do Mercosul depende do quão prioritária a demanda é considerada. Além da questão da agilidade, é preciso ter em mente que tais etapas não garantem o cumprimento da demanda. Após ter sido aprovado como Decisão ou Resolução do Mercosul, o projeto ainda precisa ser incorporado à legislação dos países membros. A aprovação no âmbito do Mercosul não garante que o projeto será aprovado e executado no âmbito nacional. No modelo intergovernamental adotado pelo Mercosul, as decisões tomadas pelos Estados nacionais são soberanas e, portanto, incontestáveis. Como consequência, o bloco acumula uma série de decisões e resoluções que nunca foram colocadas em prática (ALMEIDA, 2008). O descumprimento

das decisões regionais, ou a "ausência de cumprimento", como prefere Almeida (2008, p. 78), é um dos entraves da política de integração cinematográfica do Mercosul. Conforme apresentado no terceiro capítulo, em 10 anos de funcionamento, a Recam acumula projetos aprovados que não foram implementados, a exemplo do Certificado de Obras Cinematográficas do Mercosul e do Fórum de Competitividade das Cadeias Produtivas da Indústria Cinematográfica do Mercosul, entre outros.

Etapas do processo de tomada de decisão do Mercosul



APÊNDICE F - Cultura como objeto da política integracionista europeia

Nesse apêndice, buscamos delimitar o discurso a respeito do papel da cultura no processo de integração regional a partir do marco legal que regula a dimensão cultural das políticas regionais da União Europeia¹⁰⁸. Quando a Comunidade Europeia foi criada, em 1957, a cultura era considerada uma área de atuação soberana de cada nação do bloco (COMISSÃO EUROPEIA, 2010). O Tratado de Roma não fazia referência direta à cultura, a não ser como exceção à regra de liberalização do comércio dentro do bloco. Os Artigos 30 e 34 do tratado proibiam a imposição de restrições para importação e exportação de mercadorias entre os Estados-Membros. A exceção dessa regra aplicava-se a alguns casos descritos no Artigo 36, como a proteção de tesouros nacionais de valor artístico, histórico ou arqueológico. Esta foi a única referência do Tratado de Roma ao setor cultural.

Entre os anos 1970 e 1990, as organizações do bloco fizeram diversas declarações sobre a crescente demanda por uma política cultural que "humanizasse" a Comunidade Europeia (GORDON, 2010). A questão identitária entrou no âmbito das políticas públicas regionais em 1973, a partir do lançamento da Declaração da Identidade Europeia. O documento evidencia a aspiração dos Estados-Membros em promover a unificação regional a partir da herança cultural comum, de modo a evidenciar as diferenças entre a Europa, enquanto ator internacional, e os outros países e blocos do mundo (COMISSÃO EUROPEIA, 1973). De acordo com Bo Strath (2002), o contexto de crise internacional que marcou o período¹⁰⁹ pode ser apontado como principal motivação para a introdução do discurso identitário na agenda regional dos nove países que construíam o projeto europeu. Para o autor, a identidade europeia era "um instrumento para consolidar o lugar da Europa na ordem internacional." (STRATH, 2002, p. 389, tradução nossa). Portanto, nesse primeiro momento, a cultura é compreendida como o sistema de significados e valores que caracterizam a Europa e a diferenciam de outras regiões no mundo. A referida declaração apresenta a identidade europeia enquanto recurso político, mas não propõem medidas para instrumentalizar o conceito.

¹⁰⁸ O projeto integracionista europeu é marcado por diferentes estágios de ampliação progressiva. O termo Comunidade Econômica Europeia (CEE) foi usado de 1958 a 1992. A partir dessa data, passou-se a usar apenas Comunidade Europeia. Em 2007, o Tratado de Lisboa agregou as instituições então existentes na União Europeia (UE). Portanto, nos próximos capítulos, faremos uso das três nomeações para tratar das políticas cultural e audiovisual nos períodos históricos da atual União Europeia.

¹⁰⁹ Destacam-se a Guerra do Vietnã, a queda do Acordo de Bretton Woods e a marcante elevação do preço do petróleo no início dos anos 1970.

Tais propostas aparecem em 1976, no relatório Tindemans, apresentado ao Conselho Europeu pelo então primeiro ministro da Bélgica, Leo Tindemans. O relatório introduziu uma nova concepção sobre a relação entre a integração e a promoção da consciência identitária regional. Para além da liberalização econômica, o documento pregava a necessidade de aproximar os diferentes povos através de medidas que destacassem os fatores de identificação entre os europeus. A cultura, a comunicação e a educação eram então listadas como áreas imprescindíveis para atingir os objetivos integracionistas (COMISSÃO EUROPEIA, 1976). As propostas do Relatório Tindemans incluíam medidas para estimular a circulação de cidadãos, abarcando melhorias nos sistemas de transportes, o intercâmbio de estudantes e a equivalência de diplomas universitários na região; e a colaboração entre os meios de comunicação para ampliar a divulgação de notícias sobre os Estados-Membros, principalmente através do rádio e da televisão. O relatório introduziu a discussão sobre a criação de uma esfera pública europeia. Vale notar que, mais uma vez, a cultura aparece no relatório em um conceito amplo, antropológico, relacionado às características dos povos europeus que deveriam ser enfatizadas para atingir a desejada união regional. Embora tenha citado propostas específicas para as áreas de comunicação e educação, o relatório não fez referências a ações diretas de incentivo ao fazer cultural ou às atividades culturais relacionadas à economia criativa.

Cerca de um anos depois, em 1977, a então chamada Comissão das Comunidades Europeia¹¹⁰ publicou o comunicado "Ação comunitária no setor cultural", inspirado nas declarações do Relatório Tindemans de que a cultura era "um meio de despertar um maior sentimento de pertença e solidariedade entre os europeus." (COMISSÃO EUROPEIA, 1977, p. 5, tradução nossa). A Comissão definiu o setor cultural "como o conjunto socioeconômico formado por pessoas e empresas dedicadas à produção e distribuição de bens e serviços culturais." (COMISSÃO EUROPEIA, 1977, p. 5, tradução nossa). Esse foi o primeiro documento da UE que definiu a cultura enquanto campo de atuação regional e lançou propostas específicas relacionadas ao apoio supranacional para as dimensões simbólica, social e econômica da cultura. Com o intuito de exemplificar a amplitude das propostas apresentadas no documento, vale ressaltar: eliminação e redução de impostos para empresas patrocinadoras da cultura; especial programa de taxaço de impostos e previdência social para

¹¹⁰ Vale lembrar que, conforme delineado no primeiro capítulo desta tese, a Comissão Europeia é o órgão executivo da União Europeia. Uma das funções do órgão é apresentar propostas de legislação ao Parlamento Europeu e ao Conselho Europeu, na forma de comunicados.

trabalhadores da cultura; harmonização de legislações de direitos autorais entre os países do bloco; programas de financiamento para o artesanato e as artes plásticas; desenvolvimento de ações de intercâmbio cultural; além de ações diversas de salvaguarda do patrimônio cultural, incluindo restauração e conservação de conjuntos arquitetônicos. Entretanto, apesar de ter sido aceito formalmente pelo Parlamento Europeu, as propostas não foram imediatamente colocadas em prática tendo em vista que a execução de tais ações não constavam no marco legal das competências do bloco.

Adicionalmente, é importante notar que o comunicado faz referências à ações culturais a serem implementadas pelo bloco e não a uma política cultural regional. A diferença é destacada no documento: "Assim como o 'setor cultural' em si não é 'cultura', a ação comunitária no setor cultural não constitui uma política cultural" (COMISSÃO EUROPEIA, 1977, p. 5). O destaque faz lembrar que a atuação supranacional no âmbito da cultura não era um consenso entre os Estados-Membros. A discussão, em âmbitos jurídico e filosófico, residia no questionamento sobre os pontos positivos e negativos de uma política cultural regional a ser executada pela Comunidade Europeia, tendo em vista que a cultura estava sob a tutela dos Estados nacionais (SARIKAKIS, 2007).

Cinco anos depois, em 1982, a Comissão da Comunidade Europeia lançou o comunicado "Reforço à Ação Comunitária no Setor Cultural" (tradução nossa). O título do novo documento era quase o mesmo do comunicado lançado em 1977, a exceção da adição do termo em inglês "*stronger*", para ressaltar que o novo comunicado deveria reforçar a necessidade de uma ação comunitária no setor cultural. A Comissão se posicionou à favor da ampliação da atuação regional na área da cultura:

A Comunidade deve ter as mesmas responsabilidades econômicas e sociais para o setor cultural que tem para outros setores sob os Tratados. A ação comunitária no setor cultural é uma forma de ação econômica e social e consiste na aplicação do Tratado e das políticas comunitárias às situações, elas próprias econômicas e sociais, nas quais a cultura se desenvolve; longe de ser neutra para a preservação e desenvolvimento da cultura, essas situações têm um impacto profundo sobre a mesma (COMISSÃO EUROPEIA, 1982, p. 4, tradução nossa).

As propostas anteriores foram reformuladas e somadas às novas propostas apresentadas dentro de quatro linhas de ação: Liberdade de comércio e bens culturais; Melhorar a vida e as condições de trabalho dos profissionais da cultura; Ampliar o público; Conservar o

patrimônio arquitetônico. Tais propostas receberam críticas por terem sido consideradas economicistas, com pouco foco no caráter democrático da cultura (LITTOZ-MONNET, 2010). Mais uma vez, a tensão referente à jurisdição das políticas culturais aparecia no documento:

Ninguém espera que a Comunidade se envolva em discussão acadêmica sobre a definição, finalidade e substância da cultura, ou para atribuir quaisquer poderes executivos ou até mesmo a menor função orientadora. Nem, aliás, tem por objetivo coordenar as políticas culturais dos Estados-Membros. O Conselho da Europa é conhecido por estar fazendo isso de forma eficaz, agindo sobre as políticas culturais nacionais através de uma constante troca de informações, experiências e ideias (COMISSÃO EUROPEIA, 1982, p. 3, tradução nossa).

Em 1985, um comitê foi composto especialmente para refletir sobre a promoção da identidade europeia. O resultado foi divulgado no Relatório Adonnino, Europa dos Cidadãos (COMISSÃO EUROPEIA, 1985, tradução nossa). O relatório reforçou a necessidade de garantir a livre circulação de pessoas entre os Estados-Membros; promover ações no âmbito da comunicação e da cultura, especialmente no que concerne à área audiovisual; e adotar um conjunto de símbolos da Europa, como um hino e uma bandeira regional. Os avanços no processo de integração que seriam conquistados posteriormente, como o Acordo de Schengen (1985) e o Ato Único Europeu (1986), removeram as barreiras para a livre circulação de pessoas e serviços e estimularam a intensificação da ação cultural comunitária. Naquele mesmo ano foi lançada a iniciativa Capital Europeia da Cultura e a primeira cidade escolhida para receber o título foi a grega Atenas. A iniciativa teve caráter intergovernamental até 2005, quando passou a constar entre as iniciativas supranacionais da UE. Em 1987, foi lançado o Programa Erasmus, iniciativa de promoção do intercâmbio de estudantes e professores entre as universidades europeias.

Contudo, apenas em 1992 o Tratado de Maastricht superou o modelo de integração estritamente econômico e incluiu no marco legal da União Europeia as áreas sociais e, entre elas, a cultura. O Tratado ressaltava que a política supranacional deveria respeitar a diversidade nacional e regional e priorizar ações que evidenciassem o patrimônio cultural comum dos povos europeus. As áreas de atuação foram previstas no Artigo 128 do Tratado de Maastricht, posteriormente substituído pelo Artigo 151 do Tratado de Nice (2001):

melhoria do conhecimento e da divulgação da cultura e da história dos povos europeus, conservação e salvaguarda do patrimônio cultural de importância europeia, intercâmbios culturais não comerciais e criação artística e literária, incluindo o setor audiovisual (ARTIGO 151 TRATADO CE. JORNAL OFICIAL DAS COMUNIDADES EUROPEIAS, 2002).

Para Christopher Gordon (2010), o Artigo 151 apresenta um conceito ambíguo e superficial sobre qual dimensão da cultura deveria ser focalizada pelo bloco. Segundo o autor, o texto do Artigo confunde cultura, em uma dimensão mais ampla e antropológica, com setores culturais com dimensão econômica, como as artes, a literatura e o audiovisual (GORDON, 2010). Todavia, o conceito de cultura intrínseco no Tratado reflete as propostas que foram apresentadas a partir do final dos anos 1970, nas quais a dimensão econômica da cultura parecia legitimar a ação regional. Todos os documentos do período faziam referência às possibilidades econômicas e sociais do investimento em cultura. Portanto, acreditamos que o Artigo 151 é coerente enquanto resultado do processo de mais de uma década de discussão, embora concordamos que seja superficial em relação aos domínios de atuação.

De todos os modos, com o respaldo legal do Artigo 151, a instituição passou a investir em políticas culturais com o objetivo de fornecer apoio para a criação artística e a cooperação cultural na região e fomentar a consolidação de um espaço cultural europeu. Na primeira fase da ação cultural comunitária foram realizados três iniciativas (PARLAMENTO EUROPEU, 2012). O programa Caleidoscópio investiu € 36,7 milhões em ações artísticas de intercâmbio regional de 1998 a 1999. Já o programa Ariane privilegiava as áreas do livro e da leitura, incentivando a publicação de livros e a tradução de clássicos da literatura europeia para os idiomas comunitários, além de apoiar o Prêmio Aristerion de Literatura. O programa contou com um orçamento total de € 11,1 milhões para o período de 1997 a 1998. Por fim, o programa Raphael teve por objetivo executar ações relacionadas ao patrimônio cultural no período de 1997 a 2000, com um orçamento total de € 30 milhões.

Em 2000, foi lançado o Primeiro Programa-Quadro da Comunidade Europeia para a Cultura por um período de cinco anos, também conhecido como Cultura 2000. A iniciativa contou com um orçamento total de € 167 milhões para ações nas áreas de cooperação cultural regional. Os objetivos foram:

promover o diálogo e o conhecimento mútuo da cultura europeia, promover as boas práticas relativamente ao patrimônio cultural da Europa, promover a criatividade e a divulgação transnacional da cultura e da mobilidade dos

artistas, desenvolver novas formas de expressão cultural e promover o diálogo intercultural entre a cultura europeia e as outras culturas (PARLAMENTO EUROPEU, 2012).

Em 2007, o Tratado de Lisboa incluiu um novo artigo prevendo a partilha das competências entre os Estados-Membros e a União Europeia no que concerne à política cultural (ARTIGO 167 TFEU). O Artigo 167 previa que a atuação comunitária deveria se restringir a apoiar e complementar as políticas culturais nacionais, tendo em vista o princípio da subsidiariedade. A justificativa a favor da atuação da UE na área cultural ressaltava que o patrimônio cultural comum e os valores compartilhados pelos povos europeus eram fatores que poderiam fomentar a integração da região (COLLINS, 1994; HURREL, 1995).

Visando uma atuação mais efetiva na área, os programas anteriores foram substituídos pelo Programa Cultura, lançado em fevereiro de 2007. Com um orçamento de € 400 milhões o programa financiou ações culturais a serem realizadas em todos os Estados-Membros no período de 2007 a 2013. O objetivo foi apoiar a mobilidade regional dos profissionais da cultura, ampliar a circulação de obras artísticas e culturais e promover o diálogo intercultural. O ano de 2008 foi definido como Ano Europeu do Diálogo Intercultural, com um orçamento de € 10 milhões para a realização de eventos e financiamento de projetos culturais. As ações foram previstas no documento "Uma agenda europeia para a cultura num mundo globalizado", lançado pela Comissão Europeia em 2007 (COMISSÃO EUROPEIA, 2007 a). O documento apresenta a cultura como a mais antiga liga entre os povos europeus. Conclui, portanto, que ações culturais deveriam ser executadas de modo a destacar a "unidade na diversidade" europeia. Trata-se de um conceito de cultura ampliado em relação à delimitação presente no marco legal anterior:

A cultura encontra-se no cerne do desenvolvimento humano e da civilização. Cultura é aquilo que leva as pessoas a ter esperança e a sonhar, estimulando-lhes os sentidos e facultando-lhes novas maneiras de encarar a realidade. É aquilo que congrega as pessoas, suscitando o diálogo e despertando paixões, de uma maneira que une em vez de dividir. A cultura deveria ser vista como um conjunto de traços distintivos espirituais e materiais que caracterizam uma sociedade e um grupo social. Abarca a literatura e as artes, assim como modos de vida, sistemas de valores, tradições e crenças (COMISSÃO EUROPEIA, 2007a, p. 2).

Inspirada na Convenção da Unesco sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, que havia entrado em vigor no mesmo ano, a Comissão Europeia

apresenta um discurso sobre o papel da região na defesa da diversidade cultural. "Estamos cada vez mais conscientes de que a UE tem um papel único a desempenhar na promoção da sua riqueza e diversidade culturais" (COMISSÃO EUROPEIA, 2007a, p. 3).

Identificamos aqui um deslocamento no discurso que legitima a atuação supranacional, que passa a ser justificada pela necessidade de proteção da diversidade cultural regional. Todavia, a ideia da cultura enquanto recurso da integração regional não desaparece. O documento reafirma "a importância das várias facetas da cultura na definição de estratégias para a UE e para as relações com países terceiros" (COMISSÃO EUROPEIA, 2007a, p. 4). Para Christopher Gordon (2010), a retórica da Comissão Europeia sobre o papel da cultura não combina com a abordagem prática da União Europeia em relação à cultura. Segundo o autor, "A UE está multiplicando seus usos da palavra 'cultura' enquanto o próprio texto do Artigo 151 consagra ambiguidade". (GORDON, 2010, p. 115, tradução nossa). De todos os modos, a contextualização histórica evidencia que a implantação da política cultural europeia foi resultado de um longo processo de negociação com os Estados-Membros, que advogavam pela manutenção da cultura entre as áreas de atuação soberana dos governos nacionais (SARIKAKIS, 2007; DE VINCK, BITEREYST e PAUWELS, 2007).

Previsto para o período 2014 a 2020, o Programa Europa Criativa deverá agregar os atuais programas Cultura, MEDIA e MEDIA Mundus. O investimento previsto é de € 1,8 bilhões, um crescimento de 35% do investimento alocado até hoje. Deste total € 900 milhões (55%) será destinado ao setor audiovisual. Nas palavras da Comissária Europeia da Educação, Cultura, Multilinguismo, Juventude e Esportes, Androulla Vassiliou:

Os setores cultural e criativo oferecem um grande potencial para impulsionar o crescimento e o emprego na Europa. O financiamento da UE também ajuda a milhares de artistas e profissionais da cultura para chegar a novos públicos. Sem este apoio, seria difícil ou impossível para eles entrar em novos mercados¹¹¹ (tradução nossa).

¹¹¹ Disponível em: <http://europa.eu/rapid/press-release_IP-11-1399_en.htm>. Acesso em: 06 mar 2013.

APÊNDICE G - As estruturas institucionais da cultura e do cinema na UE

A estrutura da União Europeia é composta por uma complexa rede de instituições supranacionais e intergovernamentais. A estrutura da organização para a cultura não é diferente. No Parlamento Europeu, existe o Comitê de Cultura e Educação (CULT), formado por 69 parlamentares responsáveis por promover novas leis nos âmbitos da cultura, da educação superior e do audiovisual. A gestão executiva da política cultural está dividida entre três Direções-Gerais (DG) da Comissão Europeia: Educação e Cultura (DG EAC), Redes de Comunicação, Conteúdo e Tecnologia (DG Connect) e o Escritório de Cooperação EuropeAid (DG AIDCO).

A DG Educação e Cultura executa ações nas seguintes áreas: Educação e Treinamento; Cultura; Juventude; Linguagens; Esportes; Programa Media; e Ações Marie Curie. No âmbito da cultura, a DG administra o Programa Cultura 2007-2013, a Capital Europeia da Cultura, além programas de patrimônio, diálogo intercultural, mobilidade artística, entre outros. Na Comissão Europeia, órgão executivo da UE, existe um comissário responsável pela área de Educação, Cultura, Multilinguismo e Juventude. A Redes de Comunicação, Conteúdo e Tecnologia (DG Connect) é dedicada às ações relacionadas à inovação e às Tecnologias da Informação e Comunicação. No âmbito da cultura, realiza ações nos setores de mídia e audiovisual. Por fim, o Escritório de Cooperação EuropeAid (DG AIDCO) apoia e financia iniciativas culturais relacionadas ao desenvolvimento humano dentro e fora da Europa. Esta DG desenvolve políticas culturais de cooperação relacionadas com a ideia de poder brando e de diplomacia cultural internacional. Por fim, existe a Agência Executiva de Educação, Audiovisual e Cultura, responsável por realizar a gestão de ações culturais que podem perpassar os âmbitos de atuação das três DG's supracitadas.

A União Europeia desenvolve políticas audiovisuais a partir de quatro linhas de ação. Primeiro, no âmbito legal, através da adoção de diretivas e recomendações em diversas áreas. Segundo, por meio do financiamento da cadeia produtiva do setor audiovisual. Terceiro, via ações que privilegiam as oportunidades abertas pelas novas tecnologias. Por fim, através de ações de cooperação internacional e comércio exterior. O Conselho da Europa (CoE), uma instituição intergovernamental que não faz parte da União Europeia, também desenvolve importantes iniciativas no setor audiovisual. A instituição existe desde 1949 e congrega 47 países para tratar de assuntos ligados à democracia e aos direitos humanos, sociais e culturais.

Desde o final dos anos 1980, a instituição intergovernamental desenvolve políticas de apoio à indústria cinematográfica. Quatro iniciativas desenvolvidas pelo Conselho da Europa são de suma importância para a análise proposta nesta tese: O programa Eurimages, de apoio à coprodução, distribuição e exibição de filmes europeus; o marco regulatório estabelecido através da Convenção Europeia de Coprodução Cinematográfica; a rede de exibição Europa Cinemas; e o Observatório Audiovisual Europeu.

APÊNDICE H - Top 20 filmes no mundo por arrecadação - 2010 e 2011

Ano		Título Original	Estúdio	Origem
2010	1	Avatar	20th Century Fox	EUA
	2	Toy story 3	Walt Disney	EUA
	3	Alice in Wonderland	Walt Disney	EUA
	4	Harry Potter and the Deathly...	Warner Bros	EUA/GB
	5	Inception	Warner Bros	EUA/GB
	6	Shrek Forever After	Paramount Pictures	EUA
	7	The Twilight Saga: Eclipse	Summit Entertainment	EUA
	8	Iron Man 2	Paramount Pictures	EUA
	9	Despicable Me	Universal Pictures	EUA
	10	How to Train Your Dragon	Paramount Pictures	EUA
	11	Clash of the Titans	Warner Bros	EUA
	12	Sherlock Holmes	Warner Bros	EUA/GB/DE
	13	The Karate Kid	Sony Pictures	EUA/CN
	14	Prince of Persia: the Sands...	Walt Disney	EUA/GB
	15	Robin Hood	Universal Pictures	EUA/GB
	16	The Last Airbender	Paramount Pictures	EUA
	17	Tangled	Walt Disney	EUA
	18	Resident Evil: Afterlife	Sony Pictures	DE/FR/GB
	19	Shutter Island	Paramount Pictures	EUA
	20	Salt	Sony Pictures	EUA
2011	1	Harry Potter and the Deathly Hallows 2	Warner Bros	EUA/GB
	2	Transformers: Dark of the Moon	Paramount	EUA
	3	Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides	Walt Disney	EUA
	4	Kung Fu Panda 2	Paramount	EUA
	5	The Twilight Saga: Breaking Dawn 1	Summit Entertainment	EUA
	6	Fast Five	Universal Pictures	EUA
	7	The Hangover Part II	Warner Bros	EUA
	8	The Smurfs	Sony Pictures	EUA
	9	Cars 2	Walt Disney	EUA
	10	Rio	20th Century Fox	EUA
	11	Rise of the Planet of the Apes	20th Century Fox	EUA
	12	Thor	Paramount	EUA
	13	Puss in Boots	Paramount	EUA
	14	The King's Speech	Weinstein	EUA/GB
	15	Captain America: The First Avenger	Paramount	EUA
	16	Mission: Impossible - Ghost Protocol	Paramount	EUA/AE
	17	X-Men: First Class	20th Century Fox	EUA
	18	Tangled	Walt Disney	EUA
	19	Black Swan	Fox Searchlight	EUA
	20	Bridesmaids	Universal Pictures	EUA

FONTE: elaboração própria com dados de OEA 2011 e 2012.

APÊNDICE I - Antecedentes da cooperação cultural nas Américas e na Europa

No livro *Relações Culturais Internacionais na Iberoamérica e no Mundo* (1991, tradução nossa), Edwin R. Harvey realiza um minucioso estudo documental sobre cerca de 80 anos de relações culturais internacionais, desde os anos 1910 até o final dos anos 1980. O autor concluiu que, naquele período as relações culturais na esfera internacional serviram aos seguintes fins: como instrumento de paz e de cooperação; como apoio para a diplomacia convencional e a política exterior; como veículo para o entendimento internacional; e como estímulo para o comércio exterior (HARVEY, 1991).

Das incursões sobre a temática, identificamos que o primeiro instrumento de concertação de esforços visando o intercâmbio cultural entre os países americanos foi assinado em 1936. A Convenção para o Fomento das Relações Culturais Interamericanas (tradução nossa) foi acordada em Buenos Aires, Argentina, por 20 países¹¹² durante a Conferência Interamericana de Consolidação da Paz (DIÁRIO OFICIAL DO MÉXICO, 1941). O documento declara que a ampliação do conhecimento entre os povos e o intercâmbio educacional e cultural poderiam favorecer as negociações de paz na região. Os países concordaram em conceder bolsas de estudo e realizar ações de difusão cultural e acadêmica nos prazos estabelecidos pelo documento. Não foi possível encontrar trabalhos dedicados à análise dos resultados da iniciativa. Todavia, sabe-se que esta convenção inspirou um novo documento, assinado em 1954, desta vez sob os auspícios da Organização dos Estados Americanos (OEA) e assinado por todos os países membros da organização. O objetivo era o mesmo do documento anterior: estimular o intercâmbio através da concessão de bolsas de mobilidade acadêmica para estudantes, professores e artistas em geral.

No mesmo ano, 50 países da Europa assinaram a Convenção Cultural Europeia (1954, tradução nossa), sob os auspícios do Conselho da Europa. Os objetivos declarados na Convenção eram:

desenvolver a compreensão mútua entre os povos da Europa e a valorização recíproca da sua diversidade cultural, para salvaguardar a cultura europeia,

¹¹² Argentina, Paraguai, Honduras, Costa Rica, Venezuela, Perú, El Salvador, México, Brasil, Uruguai, Guatemala, Nicarágua, Colômbia, Panamá, Estados Unidos da América, Chile, Equador, Bolívia, Haiti, Cuba.

para promover as contribuições nacionais para o patrimônio cultural comum da Europa, respeitando os mesmos valores fundamentais, e para estimular o estudo das línguas, da história e da civilização dos Estados Partes da Convenção. A convenção contribui para uma ação concertada de promoção de atividades culturais de interesse europeu (CONSELHO DA EUROPA, 1954, tradução nossa).

Ao analisar as diferenças entre estas duas iniciativas de cooperação cultural, Raúl de Mora Jiménez (2009a) chama a atenção para três aspectos que consideramos fundamentais para a compreensão do desenvolvimento posterior da cooperação em cada região. Primeiro, o autor ressalta a amplitude dos objetivos da cooperação americana em relação à iniciativa europeia. A primeira limitava-se à concessão de bolsas de estudo para promover intercâmbio cultural e educacional. Na segunda, já estavam inseridas questões nas três dimensões da cultura, incluindo o intercâmbio profissional e educacional; ações de salvaguarda do patrimônio e a troca comercial de produtos culturais.

O segundo aspecto ressaltado por Jiménez (2009a) diz respeito à institucionalização da cooperação. No caso europeu, a institucionalização foi liderada pelo Conselho da Europa, órgão intergovernamental. No caso americano, a independência da OEA em relação aos Estados Unidos da América "foi sempre questionada" (JIMÉNEZ, 2009a, p. 151). Por fim, o autor ressalta os distintos graus de ratificação e aplicação das convenções de cooperação nas duas regiões. Jiménez (2009a) considera o fato que a Convenção Cultural Europeia foi ratificada por 50 países. Para ele, o principal obstáculo americano está no fato de que não existem instituições que acompanhem e exijam a ratificação e a introdução dos acordos nos marcos legislativos de cada país signatário. O autor cita dificuldades latino-americanas como a democratização tardia e a limitação de dotações orçamentárias para a cultura ao concluir a análise afirmando que a cooperação cultural nas Américas tem sido "menos ambiciosa", com "poucas aspirações e limitados compromissos" (JIMÉNEZ, 2009a, p. 151, tradução nossa).

APÊNDICE J - Diretiva Televisão sem Fronteiras

Nos anos 1980, dois documentos lançados pela Comissão Europeia são considerados os marcos do estabelecimento de um mercado comum de radiodifusão. Estamos nos referindo ao Livro Verde sobre a criação de um mercado comum de transmissão, especialmente por satélite e cabo, lançado em 1984; e ao Livro Verde sobre o desenvolvimento do mercado comum de serviços e equipamentos de telecomunicações, lançado em 1987 (COMISSÃO EUROPEIA, 2013 b). Esses documentos sugeriam a quebra de barreiras e monopólios na transmissão de conteúdos televisivos e a liberalização dos sistemas de telecomunicações nacionais. Para alcançar esses objetivos, foram propostas medidas para a harmonização das legislações nacionais de regulação em questões relacionadas a propaganda, direitos de autor, proteção de menores, direito de resposta e promoção de produções europeias e/ou independentes.

Todavia, o processo de negociação para implementação de tais medidas foi marcado por diversas tensões e conflitos de interesses em pelo menos três vias: atores interessados ligados aos setores industriais, Estados-Membros dirigistas e Estados-Membros liberais (BURRI-NENOVA, 2007; PAUWELS; DONDERS, 2011). Para Caroline Pauwels e Karen Donders (2011), os divergentes campos de força começaram dentro da Comissão Europeia, tendo em vista que foi a Diretoria Geral (DG) Mercado Interno e Serviços que tomou a iniciativa para elaboração do documento de 1984, ao invés da DG Políticas Audiovisuais e Midiáticas, o que seria mais natural, tendo em vista a função desse segundo órgão. As medidas propostas não foram implementadas. Todavia, a negociação dessas propostas nas diferentes esferas de tomada de decisão da Comunidade Europeia culminou na adoção da Diretiva Televisão sem Fronteiras, posteriormente substituída pela Diretiva Serviços de Comunicação Social Audiovisual (DONDERS, 2010).

Adotada a partir de 1989, a Diretiva Televisão sem Fronteiras (TWF) teve por objetivo lançar as bases para a livre circulação dos serviços televisivos na região. A diretiva eliminou barreiras para a recepção de programas televisivos entre os Estados-Membros e delimitou condições e regras de transmissão de programas de TV em todos os países da comunidade (DE VINCK; BITEREYST; PAUWELS, 2007). A iniciativa também estipulou cotas mínimas para a transmissão de produções independentes e conteúdos europeus provenientes dos outros

membros (artigos 4 e 5). Os canais de TV europeus se viram obrigados a exibir conteúdos europeus em pelo menos 51% da programação diária, no horário nobre, sendo 10% de produções independentes. A regulamentação também propôs a aplicação do princípio do país de origem, que previa que a exibição de um programa em qualquer país da UE estaria sujeita à legislação do país de origem¹¹³ (COMISSÃO EUROPEIA, 1989).

As novas regras geraram tensões entre os Estados-Membros. O princípio do país de origem, por exemplo, foi considerado ilegítimo por alguns membros, que questionaram que a medida limitava a soberania de um país para regular conteúdos audiovisuais transmitidos no território nacional (DONDEERS, 2010). Ademais, as cotas para produções independentes e europeias foram consideradas ambíguas e de difícil aplicação prática. (MICHALIS, 2007). Pauwels e Donders (2011) também indicam pontos de conflitos e criticismo no que concerne à regulação da propaganda televisiva¹¹⁴. Ainda assim, a diretiva foi aprovada, com apenas dois votos contrários da Bélgica e da Dinamarca, e as medidas passaram a valer em todos os países da União Europeia (FEIGENBAUM, 2007).

No Tratado de Amsterdã, que estabeleceu a Comunidade Europeia em 1997, foi assinado um protocolo prevendo o direito soberano dos Estados nacionais em apoiar o serviço público de radiodifusão. A justificativa da iniciativa apontava para os direitos democráticos, sociais e culturais dos cidadãos europeus, bem como para a necessidade de preservar o pluralismo midiático (COMUNIDADE EUROPEIA, 1997). O poder político na esfera regional ficou responsável por controlar fundos de financiamento que possam influir na ampliação da competitividade do serviço no mercado (DONDEERS, 2010). O caso exemplifica a complexidade da tomada de decisões nos assuntos relativos ao setor midiático no âmbito regional europeu. Quando a radiodifusão é vista sob o prisma da cultura, está sob a responsabilidade dos governos nacionais. Por outro lado, se a questão econômica é colocada

¹¹³ O princípio do país de origem é uma lei da União Europeia para a solução de questões sob as quais imperam diferentes legislações nacionais. Nesse princípio, a legislação do país de origem do bem ou serviço deve ser aplicada em negociações entre os Estados-Membros.

¹¹⁴ A diretiva Televisão Sem Fronteiras impôs regras específicas para o tempo destinado a propagandas durante a programação televisiva diária e a forma como deveriam aparecer. Pauwels e Donders citam, por exemplo, que os intervalos comerciais deveriam ser separados da programação por imagens e sons específicos, possibilitando a identificação dos mesmos. Foram proibidos comerciais de cigarro, medicamentos controlados e qualquer forma de propaganda implícita ou indireta durante os programas televisivos (*merchandising* ou *product placement*). A transmissão de eventos esportivos não deveria ser interrompida para propaganda, a não ser nos intervalos dos jogos. Da mesma forma, programas de notícias, religião ou documentários com tempo inferior a 30 minutos não deveriam ser interrompidos para a exibição de intervalos comerciais (PAUWELS; DONDEERS, 2011).

em primeiro plano, a radiodifusão torna-se um serviço comercial, portanto sob responsabilidade da Comunidade Europeia.

Uma nova versão da diretiva Televisão Sem Fronteiras, adotada em 1997, atualizou regras e reforçou a base jurídica regulamentária. Novamente, desacordos surgiram no que concerne a propaganda infantil, a regulação de conteúdos audiovisuais sob demanda pela internet e à dubiedade do sistema de cotas para produções europeias e independentes (DRIJBER, 1999; PAUWELS; DONDERS, 2011). Os países com diferentes posições negociaram para que a diretiva fosse aprovada, porém com poucas alterações em relação à primeira versão (DRIJBER, 1999).

APÊNDICE L - Diretiva Serviços de Comunicação Social Audiovisual

A Diretiva Televisão Sem Fronteiras, que apenas regulava o setor televisivo, foi substituída em 2007 pela Diretiva Serviços de Comunicação Audiovisual (AVMSD). A nova regulamentação ampliou o campo de atuação e incluiu os serviços midiáticos (TV e vídeo sob demanda) e o campo das Tecnologias da Informação e da Comunicação no que concerne à convergência midiática. No caso dos vídeos sob demanda, certas regras não são aplicadas tendo em vista que nesta modalidade o público tem poder de escolher o que quer assistir (COMISSÃO EUROPEIA, 2007c). Adicionalmente, vale notar que a reformulação da diretiva também levou em consideração o contexto posterior à adoção da Convenção da Diversidade pela Unesco e as modificações nos modelos de negócios da mídia a partir da internet (COMISSÃO EUROPEIA, 2011b).

O processo de implantação da diretiva também gerou polêmica e criticismo na região (DONDEERS, 2010). No texto final da Diretiva, algumas regras foram consolidadas, como o princípio do país de origem e as cotas para produções europeias e/ou independentes porém, com algumas exceções. A justificativa para manutenção do princípio do país de origem é que esse princípio concede mais segurança aos provedores dos serviços de radiodifusão para atuar em outros mercados nacionais europeus, na medida em que estão submetidos às regras do próprio país de origem (COMISSÃO EUROPEIA, 2007c). A exceção é que um país passou a ser capaz de restringir a transmissão de conteúdo que seja considerado impróprio no país. No caso das cotas, elas continuaram obrigatórias para conteúdos televisivos, mas no caso dos conteúdos sob demanda, a regulação apenas estimula a oferta de produções europeias e independentes. Entretanto, outras questões foram flexibilizadas, como o fim dos limites diários de propaganda e a implantação de regras mais liberais para propaganda implícita (COMISSÃO EUROPEIA, 2007c).

Alguns autores salientam que a diretiva causou impacto positivo no mercado de mídia e no âmbito das políticas para o setor no que concerne aos objetivos econômicos e culturais (VALCKE; LIEVENS, 2009; DONDEERS, 2010; PAUWELS; DONDEERS, 2011). Pauwels e Donders (2011) defendem que a diretiva atingiu os objetivos quanto à harmonização de legislações, embora salientem que "um mercado midiático interno continua distante de ser uma realidade" (PAUWELS e DONDEERS, 2011, p. 30, tradução nossa). Um dos principais problemas reside na dubiedade de alguns conceitos, como "serviços de mídia", "produções

independentes" e "produções europeias". Como esses conceitos continuam vagos, provocam diferentes interpretações no âmbito nacional, o que gera fragmentação ao invés de integração (FEIGENBAUM, 2007). Ademais, devido ao fato de que a diretiva foi discutida em 2002 e implantada apenas a partir de 2007, na opinião de alguns autores, a legislação já está obsoleta no que concerne à convergência da radiodifusão com as TIC's, tendo em vista as constantes mudanças tecnológicas que afetam provedores de mídia na internet (VALCKE; LIEVENS, 2009; HETTICH, 2008).

APÊNDICE M - O Observatório Europeu do Audiovisual

O Observatório Europeu do Audiovisual (OEA) foi criado em 1992, como resultado da declaração conjunta assinada no âmbito do Eureka Audiovisual. Trata-se de uma iniciativa conjunta que pertence ao quadro institucional do Conselho da Europa e é financiada pela União Europeia e por 39 Estados-Membros¹¹⁵. O objetivo da instituição é:

melhorar a transferência de informações na indústria audiovisual, para promover uma visão mais clara do mercado e uma maior transparência. Ao fazer isso, o Observatório deve prestar especial atenção para assegurar a compatibilidade, confiabilidade e comparabilidade da informação (OEA, 2012b).

É interessante notar como os princípios da transparência no trato das informações e da confiabilidade são ressaltados no estatuto da organização. O documento também destaca a necessidade de disponibilizar as informações de forma amplamente acessível em um banco de dados online e na forma de publicações impressas e digitais. Em alguns casos, o acesso é gratuito pela internet, enquanto que algumas publicações são disponibilizadas através do pagamento de assinaturas anuais ou de taxas para produtos específicos. A renda proveniente das vendas cobrem parte do orçamento da instituição. Os serviços oferecidos pelo Observatório incluem estudos e indicadores sobre mercados, leis, produção e financiamento nas áreas de cinema, televisão, vídeo, DVD e novas mídias. As pesquisas são realizadas através de uma rede ampla que envolve profissionais e instituições parceiras localizadas na Europa e nos principais mercados audiovisuais do mundo.

O modelo de funcionamento da instituição baseia-se em duas estruturas administrativas. O Conselho Executivo é formado por 40 membros: os 39 países e a Comissão Europeia, representando a União Europeia. O Conselho se reúne duas vezes por ano para a aprovação do orçamento e do plano de trabalho da instituição. Já o Comitê Consultivo é formado por representantes de organizações do setor audiovisual que se reúnem regularmente para discutir as demandas por informação e pesquisa.

¹¹⁵ Albânia, Armênia, Alemanha, Áustria, Bósnia-Herzegovina, Bélgica, Bulgária, Chipre, Croácia, Dinamarca, Eslováquia, Eslovênia, Estônia, Espanha, Finlândia, França, Grécia, Hungria, Irlanda, Islândia, Itália, Letônia, Liechtenstein, Lituânia, Luxemburgo, Macedônia, Malta, Montenegro, Noruega, Países Baixos, Polônia, Portugal, República Checa, Romênia, Reino Unido, Rússia, Suécia, Suíça e Turquia.

O cinema é uma indústria global com dimensões econômica, cultural e tecnológica que demanda conhecimento e informação atualizada para guiar a tomada de decisões. O trabalho desenvolvido pelo Observatório Europeu do Audiovisual parece-nos de vital importância tendo em vista que indicadores sobre os modos de funcionamento do mercado são essenciais para guiar iniciativas tanto na esfera privada quanto no âmbito das políticas públicas. A demanda por informação se torna ainda mais relevante no escopo da integração regional de mercados tão assimétricos como é o caso da União Europeia. O Observatório Europeu do Audiovisual é a única instituição pública na Europa (e uma das poucas no mundo) a atuar no levantamento e divulgação de informações sobre o cinema global, e tem servido de exemplo para iniciativas na América Latina.

APÊNDICE N - Filmes europeus na Europa Cinema Mundus - 2011

	Filme	País de Origem	País exibido
1	18 Comidas	Espanha	Taiwã
2	A film with me in it	Irlanda	Argentina
3	A L'origine	França	Argentina
4	Another Year	Grã-Bretanha	Argentina, Colômbia, Coréia
5	Attenberg	Grécia	México
6	Balada Triste de Trompeta	Espanha	Argentina
7	Centurion	Grã-Bretanha	Colômbia
8	Certified Copy	EU	Argentina, Hong Kong, Coréia
9	Cirkus Colombia	EU	Israel
10	Coco Chanel & Igos Stravinsky	França	México
11	Copacabana	França	Brasil, Coréia
12	Cosa Voglia di Piu	Itália	México
13	De Usynlige	Noruega	Argentina
14	De Vrais Mensonges	França	Taiwã
15	Der Rauber	Alemanha	Argentina
16	El juego de Ahorcado	Espanha	Singapura
17	Flamenco Flamenco	Espanha	Taiwã
18	Gianni e le Donne	Itália	Israel
19	Gigola	França	Taiwã
20	Habemus Papam	Itália	Argentina, Israel
21	Home for Christmas	Noruega	Japão
22	Horrid Henry: the movie	Grã-Bretanha	Singapura
23	Hors Satan	França	México
24	In a Better World	Dinamarca	Argentina, Colômbia
25	Io Sono L'amore	Itália	Coréia, Japão
26	La Doppia Ora	Itália	Argentina, Colômbia, México
27	La Piel que Habito	Espanha	Coréia
28	La Pivellina	Itália	México
29	La Prima Cosa Bella	Itália	Argentina
30	Late Bloomers	França	Brasil
31	La Havre	EU	Coréia
32	Le Quattro Volte	Itália	Argentina, Japão
33	Le Refuge	França	Taiwã
34	Mamma Gogo	Islândia	Coréia
35	Map of the Sounds of Tokyo	Espanha	Coréia
36	Melancholia	Dinamarca	Israel, Thailandia
37	Mine Vaganti	Itália	Japão
38	Mr Nobody	Bélgica	Japão
39	Nannerl, Mozart's Sister	França	Coréia
40	Of Gods and Men	França	Colômbia, México
41	Potiche	França	Argentina, Brazil
42	Pranzo Di Ferragosto	Itália	Israel
43	Puccini e La Fanciulla	Itália	Coréia
44	Rapt	França	Brazil
45	Romantic Anonymous	França	Brazil
46	Son of Babylon	Grã-Bretanha	Japão
47	Sound of Noise	Suécia	Taiwã
48	Submarine	Grã-Bretanha	Hong Kong

(continua na próxima página)

(continuação)

	Filme	País de Origem	País exibido
49	Taz Traume	Alemanha	Coréia
50	The Heartbreaker	França	Argentina, Colômbia
51	The Mill & The Cross	Polônia	Japão
52	The Tree	França	Hong Kong
53	The Turn in Horse	Hungria	México
54	The World is Big	Bulgária	Argentina, Israel
55	Tomboy	França	Brasil
56	Tuesday After Christmas	Romênia	Argentina
57	Un Hombre qui Crie	França	México
58	Womb	Alemanha	Singapura
59	You will meet a tall dark stranger	Grã-Bretanha	Coréia

FONTE: Europa Cinema, Network Review 2012 (tradução nossa).

APÊNDICE O - Coproduções entre os países do Mercosul - 2004 a 2012

Ano	Países Mercosul	Filme	Diretor	Outros Países Coprodutores	Apoio Ibermedia	Produtoras envolvidas
2004	Ar-Py	Estudio para una Siesta Paraguaya	Eugenia Blanc, Lía Dansker			
2004	Ar-Br	Diários de Motocicleta	Walter Salles	Chile, Reino Unido, Estados Unidos, Alemanha, França,		
2005	Ar-Br-Uy	Diario de un Nuevo Mundo	Paulo Nascimento	Portugal	2003	Panda Filmes, Accorde Filmes, Clip Producciones, Costa do Castelo, Motor Films, Linha de Produção
2005	Ar-Br	Vereda Tropical	Javier Torre			Cinemagroup
2005	Br-Uy	Alma Mater	Álvaro Buela	Canadá, Chile, Portugal,		Austero Producciones, Alfabeta Films, Megacolor, TVI, XIF Films, Xerxes Films
2005	Ar-Uy	El Custodio	Rodrigo Moreno	Alemanha, França	2004	Rizoma Films, Zarlek Producciones, Control Z Films, Pandora Filmproduktion, Charivari Films
2005	Ar-Uy	La Punta del Diablo	Marcelo Paván		2004	Maíz Producciones, Aleph Media, Matanza Cine, Zarlek Producciones
2005	Ar-Uy	Ruido	Marcelo Bertalmío	Espanha	2002	LavoráGINE Films, Jorge Rocca, Guazú Media, Zeppelins Integrals
2005	Br-Py	O Amigo Dunor	José Eduardo Alcázar			José Eduardo Alcázar
2006	Ar-Br	Mulheres do Brasil	Maria Martino		2004	E. H. Filmes Ltda.
2006	Ar-Py	Hamaca Paraguaya	Paz Encina	França, Países Baixos, Espanha, Alemanha		Arte, Black Forest Films, Lita Stantic Producciones, Silencio Cine, Slot Machine, Wanda Visión, CMW Films, Fortuna Films
2007	Ar-Br	Cobrador, in God We Trust	Paul Leduc	México, Espanha, França, Reino Unido	2002	Arca Difusa, Buena Onda, Camisa Listrada, CNC, El Deseo, Fidecine, Giroloco, New Art Digital, Salamandra Producciones, TVE, Tequilla Gang.
2007	Ar-Br	El Pasado	Hector Babenco	EUA		HB Filmes, 20th Century Fox Argentina, Chemo, K&S Films
2007	Br-Uy	El Baño del Papa	Enrique Fernández, César Charlone	França	2003	O2 Produções, Laroux Cine, Chaya Films, Teleimage

(continua na próxima página)

(continuação)

Ano	Países Mercosul	Filme	Diretor	Outros Países Coprodutores	Apoio Ibermedia	Produtoras envolvidas
2007	Br-Uy	FAN	Gabriela Guillermo	Venezuela, França	2002	BFS Producciones, Joel Films, Truque Productora, Cinema Public Films, L'aaventura Films
2007	Ar-Uy	La Cáscara	Carlos Ameglio	Espanha	2006	Salado Media, Eddie Saeta, Delta Producciones
2007	Ar-Uy	La Peli	Gustavo Postiglione			GP Visión Interior, Malakina, Motor Filmes
2007	Ar-Uy	Matar a Todos	Esteban Schroeder	Chile, Alemanha	2002	Guazú Media, Parox, Morocha Films, Sur Films
2008	Ar-Br	Leonera	Pablo Trapero	República da Coréia	2007	Videofilmes Produções Artísticas, Cineclick Asia, Matanza Cine, Patagonik Film Group
2008	Ar-Br	A Festa da Menina Morta	Matheus Nachtergaele	Portugal	2006	Bananeira Filmes, Fado Filmes, Lagarto Filmes
2008	Br-Uy	Ensaio sobre a Cegueira	Fernando Meirelles	Canadá, Japão, EUA		Rhombus Media, O2 Produções, Bee Vine Pictures, Potboiller Productions, Mikado, El Camino Films, Asmik Ace Entertainment, Corus Entertainment, Fox Films, Gaga, Movie Central Network, Telefilm Canada
2008	Br-Uy	Maré - Nossa História de Amor	Lucia Murat	França	2006	Taiga Filmes e Vídeo, Gloria Films, Lavorágine Films, Limite Produções,
2008	Ar-Uy	Acné	Federico Veiroj	Espanha, México	2006	Control Z Films, Rizoma Films, Federico Veiroj, Goliat Films, Avalon Productions, Morocha Films
2008	Ar-Uy	La Perrera	Manuel Nieto	Espanha, Canadá		Control Z Films, Wanda Visión, Rizoma Films, Xerxes Indie Films
2008	Ar-Uy	La Receta	Dina Spivak			Calice Producciones, El Destino Films
2008	Ar-Uy	Paisito	Ana Díez	Espanha	2007	La Jolla Films, Tornasol Films, Haddock films
2008	Ar-Py	Detrás del Sol, más Cielo	Gastón Gularte			Asuncine Multimedia, Detrás del Sol Producciones
2009	Ar-Br	Do Começo ao Fim	Aluizio Abranches	Espanha	2007	Pequena Central de Produções Artísticas, Lama Filmes
2009	Ar-Uy	Gigante	Adrián Biniez	Alemanha, Países Baixos	2007	Control Z Films, Rizoma Films, Pandora Filmproduktion, IDTV Film

(continua na próxima página)

(continuação)

Ano	Países Mercosul	Filme	Diretor	Outros Países Coprodutores	Apoio Ibermedia	Produtoras envolvidas
2009	Ar-Uy	Hiroshima	Pablo Stoll	Espanha, Colômbia, Croácia		Control Z Films, Wanda Visión, Antorcha, Rizoma Films, Kino Klub Split
2009	Ar-Uy	José Ignacio	Ricardo Preve			Esto Del Cine, Prevefilms, Alafouzos
2009	Ar-Py	El Niño Pez	Lúcia Puenzo	França	2007	Historias Cinematograficas Cinemania, MK2 Productions, TVE, Wnada Visión
2010	Ar-Br	Histórias de Amor Duram Apenas 90 Minutos	Paulo Halm		2007	Tipos e Tempos Produções, Downtown Filmes, Riofilme
2010	Ar-Br	Olhos Azuis	José Joffily		2006	Coevos Filmes, Americine
2010	Ar-Br	A Velha dos Fundos	Pablo Jose Meza	Portugal		Panda Filmes, Primer Plano Film Group
2010	Br-Uy	La Despedida	Silvana Tomeo	México		B. Iarden Producciones, Panda Filmes, Malicia Producciones, Accorde Filmes
2010	Ar-Uy	Dos Hermanos	Daniel Burman		2009	BD Cine, Cordon Films, Telefé
2010	Ar-Uy	El Cuarto de Leo	Enrique Buchichio		2007	Lavorágine Films, Jorge Rocca
2010	Ar-Uy	Miss Tacuarembó	Martín Sastre	Espanha		Oriental Films, Royal Cinema Group, Lacsá, Cool Shot Films
2010	Ar-Uy	Norberto Apenas Tarde	Daniel Hendler		2008	Cordon Films, Aeroplano Cine, BD Cine, Laroux Cine
2010	Ar-Uy	Te extraño	Fabián Hofman	México	2008	
2011	Ar-Br	A Casa Elétrica	Gustavo Fogaça			Panda Filmes Ltda.
2011	Ar-Br	Estamos Juntos	Toni Venturi		2007	Olhar Imaginário, Aurora Filmes
2011	Ar-Br	Histórias Que Só Existem Quando Lembradas	Julia Murat	França	2009	Taiga Filmes, MPM Film, CEPA Audiovisual, Bonfilm
2011	Ar-Br	Violeta se Foi para o Céu	Andrés Wood	Chile	2010	Bossa Nova Films Criações e Produções, Maíz Producciones, Wood Producciones
2011	Br-Uy	Reus	Eduardo Piñero, Pablo Fernández, Alejandro Pi		2008	Panda Filmes, Sueko Films, Salado Media Cine

(continua na próxima página)

(continuação)

Ano	Países Mercosul	Filme	Diretor	Outros Países Coprodutores	Apoio Ibermedia	Produtoras envolvidas
2011	Ar-Br	La Sublevación	Raphael Aguinaga			Querosene Filmes. Rizoma Films, Zarlek Producciones
2011	Br-Py-Uy	La Redota - Una Historia de Artigas	Cesar Charlone	Espanha		Aim Produções Cinematográficas, Cimarrones Orientales, TVE, Wanda, Lusa Films, Synchro Image
2011	Br-Uy	Por el Camino	Charly Braun			Lynx Filmes, Waking Up Films
2012	Ar-Br	La Suerte en Tus Manos	Daniel Burman	Espanha		Gullane Filmes, BD Cine, Telefe, Tornasol Films
2012	Ar-Br	Infância Clandestina	Benjamin Avila	Espanha	2011	Filmes Mais, Histórias Cinematográficas Cinemania, Habitación 1520 Producciones, Antartida Producciones, Academia de Filmes, RTA Radio Y Televisión Argentina
2012	Br-Uy	Entre Vales	Phillipe Barcinski	Alemanha	2009	Polo de Imagem, Aurora Filmes
2012	Ar-Uy	Flacas Vacas	Santiago Svirsky		2006	Lavorágine Filmes, Jorge Rocca, Morocha Filmes
2012	Ar-Uy	La culpa del Cordero	Gabriel Drak			Bopahta Filmes, Pi Filmes Argentina, MVD Socio Audiovisual
2012	Ar-Uy	Una Bala para El Che	Gabriela Guillermo		2010	Larouxcine, Orsay Troupe
2012	Ar-Br	Otros Silencios	Santiago Amigorena	França, Canadá		
2012	Ar-Uy	Porfirio	Alejandro Landes	Colombia, Espanha, França	2009	Control Z Films, El Campo Cine, Franja Nomo, Carmelita Films, Atopic Films
2012	Ar-Uy	Tres	Pablo Stoll	Alemanha, Chile	2009	Control Z Films, Rizoma Films, Pandora Filmproduktion, Kiné

FONTE: elaboração própria com dados do Observatório Audiovisual Europeu (2005-2012); Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano; Observatório Mercosul Audiovisual (OMA); OCA; Ancine; Incaa, Icau e IMDB.

APÊNDICE P - Documentários apoiados pelo DocTV AL - 2006 a 2012

País	Título	Diretor	Edição
Argentina	Argentina e sua Fábrica de Futebol	Sergio Iglesias	Primeira
	Memória de uma Carta Perdida	Cristina Raschia	Segunda
	Pupila de mulher, olhar da terra	Florencia Copley	Terceira
Bolívia	Inal Mama	Eduardo López	Primeira
	Bala Perdida	Mauricio Durán Blacut	Segunda
	Diário de Piratas	Álvaro Olmos	Terceira
Brasil	Jesus no Mundo Maravilha	Newton Cannito	Primeira
	Laura	Fellipe Gamarano Barbosa	Segunda
	Horizontes mínimos	Marcos Pimentel	Terceira
Chile	A Vingança de Ramón Ramón	Ximena Salazar	Primeira
	Sítio 53	Rodolfo Gárate Cisterna	Segunda
	Dungun, a língua	Pamela Pequeño de la Torre	Terceira
Colômbia	Tule Kuna: Cantamos para não Morrer	Germán Piffano	Primeira
	Retratos da Ausência	Camila Marcela Rodríguez Triana	Segunda
	A maldição, o milagre e o burro	Ayoze O'Shanahan, María Fernanda Céspedes Ruíz	Terceira
Costa Rica	Querido Camilo	Daniel Ross y Julio Molina	Primeira
	As Cinco Vidas de María Rodríguez	Alonso Arias and Gustavo Loría	Segunda
	Ergonomia para Diana	Marcos Machado	Terceira
Cuba	Outra Briga Cubana contra os Demônios... e o Mar	Tupac Pinilla	Primeira
	No corpo errado	Marilyn Solaya	Segunda
	A certeza	Armando Capó Ramos	Terceira
Equador	Além do Mall	Miguel Alvear	Segunda
	A bisavó está com Alzheimer	Iván Mora Manzano	Terceira
México	Héctor García, Fotógrafo	Carlos Rodrigo Montes de Oca	Primeira
	Uma Fronteira, Todas as Fronteiras	David Pablos Shánchez	Segunda
	Espantinho	Ricardo del Conde de la Cerda	Terceira
Panamá	Família	Enrique Castro Ríos	Primeira
	O Último Soldado	Luis Romero	Segunda
	Caos na cidade	Enrique Pérez Him	Terceira
Paraguai	Overava	Mauricio Rial Bant	Terceira
Peru	Homens do Marañón	Raúl Gallegos de la Piniella	Primeira
	A Fronteira	Salomón Senepo González	Segunda
	Não há lugar mais diverso	Felipe Degregori	Terceira
Porto Rico	Ilha Sucata	Karen Rossi	Primeira
	100.000	Juan Márquez	Segunda
	Na terceira, AIDS	Lorenzo Valdez Lamar	Terceira
Uruguai	Dois Hitleres	Ana Tipa	Primeira
	Com as Mãos na Terra	Virginia Martínez	Segunda
	Tudo sobre o meu chimarrão	Nelson Scartaccini	Terceira
Venezuela	O Louco	Belén Orsini	Primeira
	Para Vestir Santos	Rosana Matecki	Segunda
	A Marsha dos Elefantes	Henry Ramírez	Terceira

FONTE: elaboração própria com base nos dados de DOCTV AL, 2012.

APÊNDICE Q - Políticas cinematográficas nacionais e o Mercosul

	País	Documento	Ano	Palavras-chave
1. Marcos Regulatórios nacionais	Argentina	<i>Ley de Fomento de la Actividad Cinematografica - Ley n° 17.741</i>	2001	-
		<i>Servicios de Comunicacion Audiovisual (Ley dos Medios) - Ley n° 26.522</i>	2009	Mercosul, América Latina, Integração Regional
		<i>Asimilación a actividad Industrial - Ley n° 26.838</i>	2013	-
	Brasil	Lei Rouanet - Lei n° 8313	1991	-
		Lei do Audiovisual - Lei n° 8.685	1993	-
		TV à Cabo - Lei n° 8977 (depois Lei n° 12.485)	1995	-
		Serviços de Telecomunicações (Anatel) - Lei n° 9472 (depois Lei n° 12.485)	1997	Mercosul
		Criação da Ancine - Medida Provisória n° 2.228-1	2001	Mercosul
		Fundo Setorial do Audiovisual - Lei n° 11437	2006	-
		Rádiodifusão Pública - TV Brasil - Lei n° 11652	2008	-
		Serviço de Comunicação Audiovisual de Acesso Condicionado (Seac) - Lei n° 12.485	2011	-
		Programa Cinema Perto de Você e Competências da Ancine - Lei n° 12.599	2012	Mercosul
		Recolhimento da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Nacional (Condecine) - Instrução Normativa n° 26	2004	Mercosul
		Certificado Mercosul para Obras Cinematográficas Brasileiras - Instrução Normativa n° 57	2006	Mercosul
	Registro de Título de Obra Audiovisual Não Publicitária - Instrução Normativa n° 105 Ancine (revogou a IN 26)	2012	Mercosul	
	Regulação do regime de coprodução internacional - Instrução Normativa n° 106	2012	Mercosul	
	Paraguai	<i>Pre Proyecto de Ley del Cine</i>	2005	Mercosul
	Uruguai	<i>Exoneración IVA - Co-producciones</i>	2005	-
		<i>Exoneración IVA - Servicios de Producción</i>	2005	
		Sistema de Incentivo à Atividades Artísticas e Culturais - Lei n° 17.930	2005 /2009	Integração regional
Lei do Cinema e criação do Icau - Lei n° 18284		2008	Países e blocos regionais	
<i>Reglamentación Ley Cine y Audiovisual - Decreto N° 473/008</i>		2008	-	
2. Acordos Bilaterais	Ar-Br	Acordo de Coprodução Brasil-Argentina Argentina - Lei n° 24.507 (1995) Brasil - Decreto n° 3.054 (1999)	1988	-
	Ar-Br	Acordo de codistribuição Brasil-Argentina	2003	-
	Ar-Br	Protocolo de Cooperação Incaa e Ancine para o fomento à coprodução - Brasil-Argentina	2010	Mercosul, integração regional
	Ar-Br	Primeiro edital de coprodução –Incaa e Ancine	2011	Integração dos dois países
	Ar-Br	Segundo edital de coprodução – Incaa e Ancine	2012	Integração dos dois países
	Ar-Br	Terceiro edital de coprodução – Incaa e Ancine	2013	Integração dos dois países
	Ar-Uy	<i>Acuerdo de Coproduccion Cinematografica Argentina e Uruguay Ley n° 17.350</i>	1999	-
	Br-Uy	Resolução Coproduções Brasil-Uruguai /Ancine-Icau	2009	Mercosul
	Br-Uy	Protocolo Brasil-Uruguai	2010	Mercosul
	Br-Uy	Primeiro edital de coprodução –Icau e Ancine	2011	Integração dos países
	Br-Uy	Segundo edital de coprodução – Icau e Ancine	2012	Integração dos dois países
	Br-Uy	Terceiro edital de coprodução – Icau e Ancine	2013	Integração dos dois países

(continua na próxima página)

(continuação)

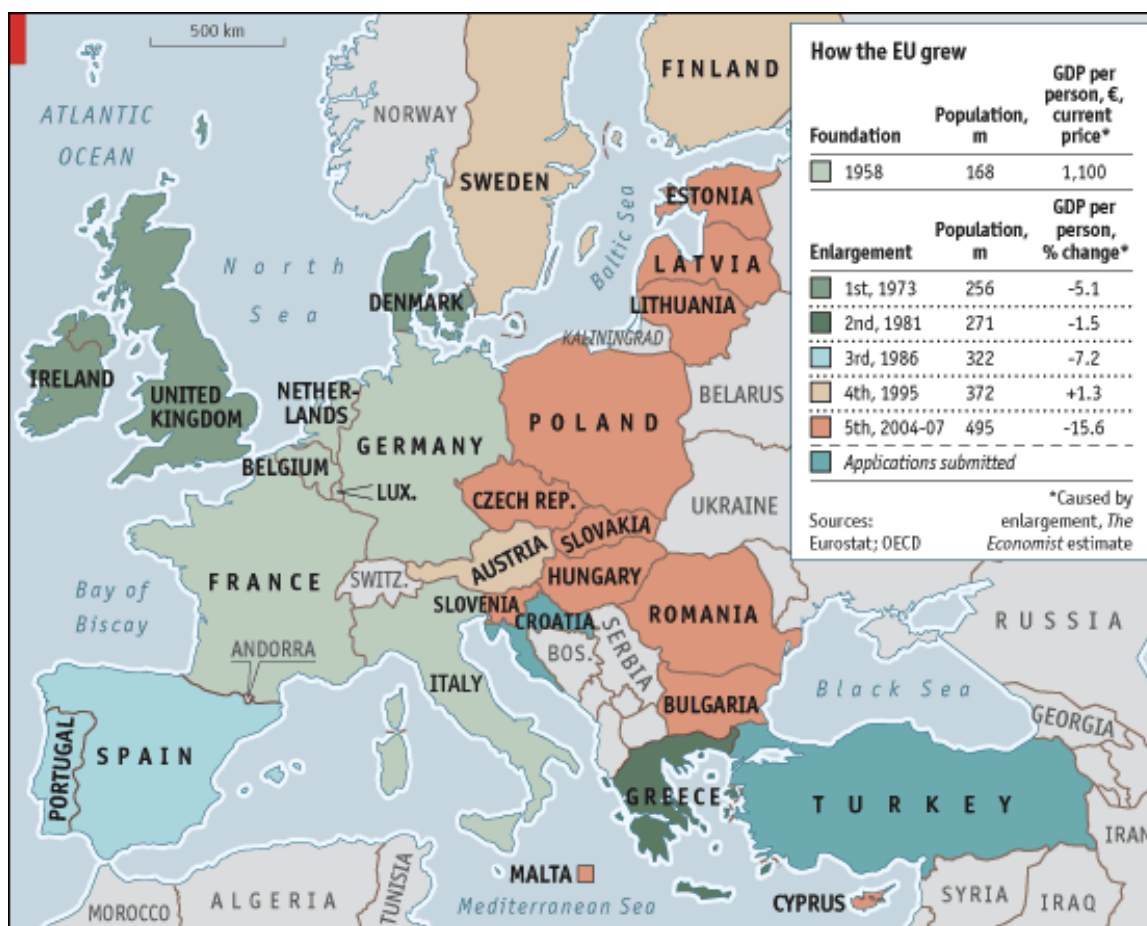
	País	Documento	Ano	Palavras-chave
3. Políticas Nacionais	Argentina	5to. Concurso Federal de Proyectos de Largometraje “Raymundo Gleyzer” 2011	2011	Mercosul
	Argentina	6to. Concurso Federal de Proyectos de Largometraje. “Raymundo Gleyzer” 2013	2013	Mercosul
	Argentina	Edital - coprodução de séries televisivas	2011	Mercosul
	Argentina	Edital - coprodução de séries televisivas documentais	2011	Mercosul
	Uruguai	Chamada para coproduções minoritárias	2012	Integração regional
	Uruguai	Fondo de Fomento Cinematográfico (coproduções minoritárias)	2013	Integração regional

APÊNDICE R – Origem das produtoras atuantes no Mercosul - 2004 a 2012

Região	País	Produtoras	%
MERCOSUL	Argentina	349	33,1%
	Brasil	330	31,3%
	Paraguai	12	1,1%
	Uruguai	31	2,9%
	SUBTOTAL	722	68,5%
AMÉRICA DO SUL (OUTROS)	Chile	20	1,9%
	Colômbia	12	1,1%
	Venezuela	5	0,5%
	Peru	2	0,2%
	Bolívia	1	0,1%
	SUBTOTAL	40	3,8%
AMÉRICA CENTRAL	Antígua e Barbuda	1	0,1%
	Costa Rica	1	0,1%
	Cuba	1	0,1%
	SUBTOTAL	3	0,3%
AMÉRICA DO NORTE	Estados Unidos	40	3,8%
	México	14	1,3%
	Canadá	8	0,8%
	SUBTOTAL	62	5,9%
EUROPA	Espanha	74	7,0%
	França	49	4,6%
	Alemanha	23	2,2%
	Itália	20	1,9%
	Reino Unido	13	1,2%
	Portugal	12	1,1%
	Suíça	7	0,7%
	Países Baixos	6	0,6%
	Bélgica	5	0,5%
	Suécia	2	0,2%
	Grécia	1	0,1%
	Hungria	1	0,1%
	Irlanda	1	0,1%
	Luxemburgo	1	0,1%
	Polônia	1	0,1%
	Croácia	1	0,1%
	SUBTOTAL	217	20,6%
ÁSIA	Japão	5	0,5%
	China	2	0,2%
	República da Coreia	1	0,1%
	Coreia do Sul	1	0,1%
	SUBTOTAL	9	0,9%
ÁFRICA	Moçambique	1	0,1%
TOTAL PRODUTORAS	1054	TOTAL PAÍSES	36

ANEXOS

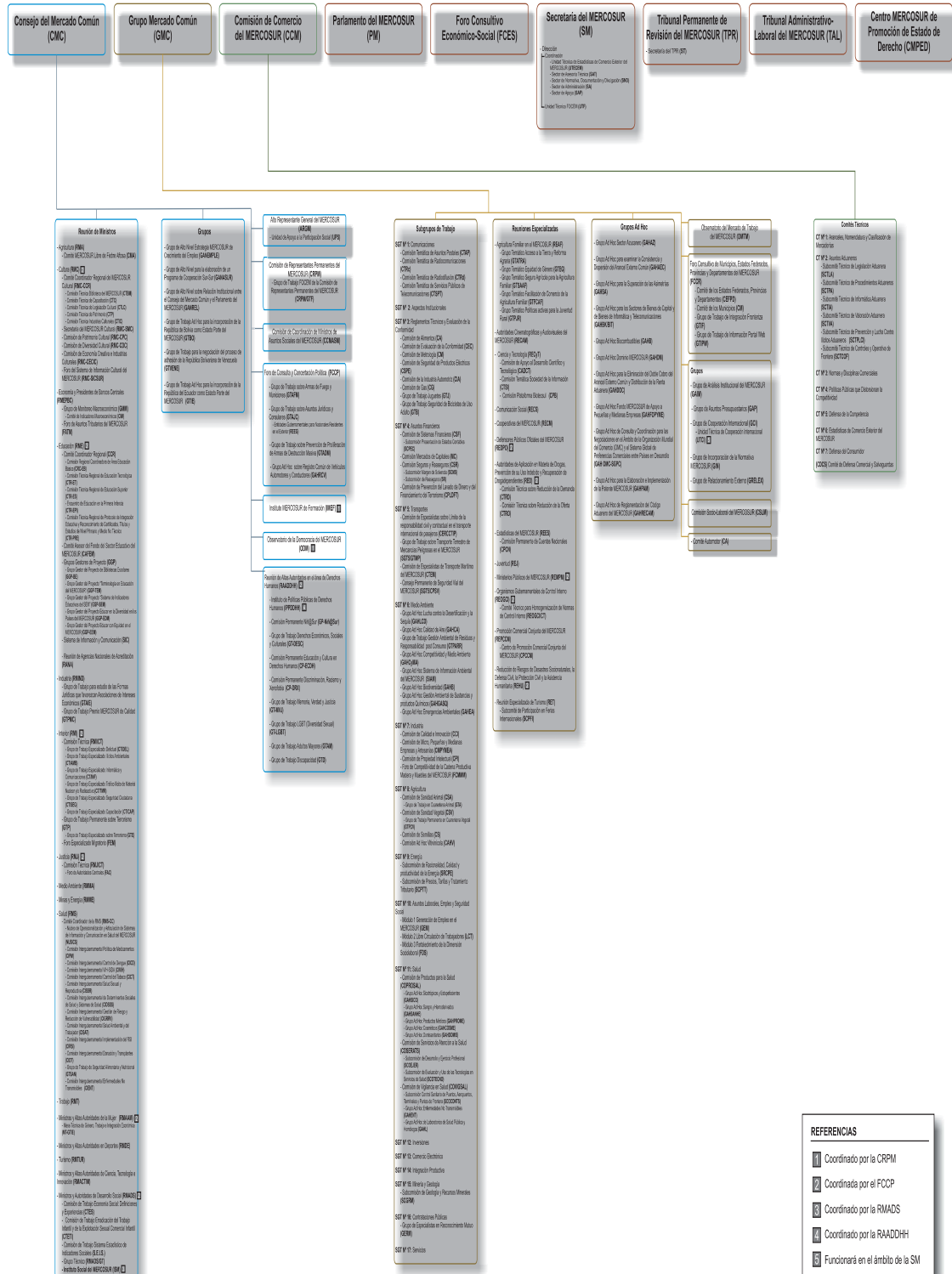
ANEXO A - Mapa da União Europeia



FONTE: Eurostat, OECD.

ANEXO B - Estructura institucional del Mercosul

Estructura Institucional del MERCOSUR



REFERENCIAS

1. Coordinado por la CRPM
2. Coordinado por el FCCP
3. Coordinado por las RMADS
4. Coordinado por la RAADDDH
5. Funcionará en el ámbito de la SM