

Cinemas do Mercosul: políticas de incentivo, coproduções e identidade cultural.

Cinemas Mercosur: incentive policies, coproductions and cultural identity.

Rosângela Fachel de Medeiros
Doutora em Literatura Comparada pela
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul (UFRGS), pesquisadora do Grupo
Cinemas Latino-americanos da
Universidade Federal Fluminense (UFF).
rosangela.fachel@gmail.com

Recebido para publicação em outubro de 2012

Aceito para publicação em dezembro de 2012

Resumo

Os Cinemas do Mercosul não são indústrias autossuficientes e mantêm-se graças às políticas de incentivo e de financiamento, que na maioria das vezes se dá através da realização de coproduções. E além das dificuldades (de produção, distribuição e exibição), estes cinemas precisam competir com as produções hollywoodianas que dominam os mercados cinematográficos da região e o imaginário dos espectadores. É então objetivo deste trabalho discutir a repercussão destas políticas de incentivo no desenvolvimento dos cinemas nacionais da região.

Palavras-chave: Mercosul, Cinema, coproduções

Abstract

The Cinemas of Mercosur are not self-sufficient industries and remain thanks to the funding and incentive policies, which most often occur through the realization of co-productions. And beyond the difficulties (of production, distribution and exhibition), these movies have to compete with hollywoodian productions that dominate the cinema markets in the region and viewer's imaginary. The objective of this paper is, then, to discuss the impact of these incentive policies in the development of national cinemas of the region.

Keywords: Mercosul, Cinema, co-productions

Ao falarmos em Cinemas do Mercosul estamos identificando as produções cinematográficas da região a partir do reconhecimento de um acordo geopolítico e econômico, firmado em 1991, através do Tratado de Assunção, que criou o Mercado Comum do Sul – MERCOSUL, como uma proposta de integração econômica entre: Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, com o objetivo de “promover o desenvolvimento científico e tecnológico dos Estados Partes e de modernizar suas economias para ampliar a oferta e a qualidade dos bens de serviço disponíveis, a fim de melhorar as condições de vida de seus habitantes”.ⁱ

E ao declaramos a existência de Cinemas Mercosulinos estamos participando na instituição de uma auto-representação simbólica da região e na geração de um sentimento de pertencimento regional. Pois o cinema, enquanto constructo cultural, que está na articulação entre o hollywoodiano (popular) e o artístico, o comercial e o cultural, o global e o local, o nacional e o transnacional, pode ser ao mesmo tempo ferramenta e resultado da integração econômica, política e cultural da região. E o desejo de desenvolver e promover a produção cinematográfica do Mercosul está arraigado a questões econômico-

culturais que visam propiciar a estes cinemas condições de enfrentar a hegemonia hollywoodiana que domina as salas de exibição da região e, por conseguinte, coloniza o imaginário dos espectadores mercosulinos.

Neste contexto, são reconhecidos como Cinemas do Mercosul aqueles produzidos pelos países Membros: Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai e Venezuela; e países Associados: Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru. Os cinemas mercosulinos abarcam então os cinemas nacionais e transnacionais da região e estão também abarcados no âmbito dos cinemas americanos, latino-americanos, sul-americanos e ibero-americanos. Estes cinemas articulam assim várias instâncias políticas, econômicas, culturais e identitárias (nacionais, regionais, lingüísticas) sendo por essência híbridos e transculturais.ⁱⁱ E esta autoafirmação mercosulina instaura uma nova condição identitária forjada a partir de um contexto econômico e político que reconstrói o local e esvaecesse as fronteiras nacionais, tornando-as espaços permeáveis e de convívio, que se expandem pelos territórios nacionais.

As questões culturais estiveram, porém, durante muito tempo, à margem dentre às discussões mercosulinas apesar

da existência de ações nessa direção. Já em 1992, foi criada a Reunião Especializada em Cultura para promover a difusão da cultura dos Estados Parte, a qual foi substituída, em 1995, pela Reunião de Ministros e Responsáveis de Cultura. Ainda em 1995 na reunião de Buenos Aires fez-se referencia pela primeira vez ao “MERCOSUL Cultural”, dando visibilidades à dimensão cultural dos processos de integração, mas ainda sem o objetivo de constituir uma identidade regional mercosulina. Em 1996, foi criado o Parlamento Cultural do MERCOSUL (PARCUM) com o objetivo de compatibilizar as legislações culturais dos países, visando a livre circulação de bens e serviços culturais, a proteção e difusão do patrimônio cultural, a promoção e consolidação das indústrias culturais e a implicação dos meios de comunicação para a difusão da cultura do MERCOSUL. Neste mesmo ano foi criado o “Selo MERCOSUL Cultural” e foi assinado o Protocolo de Integração Cultural do MERCOSUL com o intuito de que o processo de integração transcendesse o âmbito comercial e objetivando promover a criação de espaços culturais, dando prioridade às coproduções de ações culturais. Pois como diz o acordo: *la cultura constituye un elemento primordial de los procesos*

*de integración, y (...) la cooperación y el intercambio cultural generan nuevos fenómenos y realidades.*ⁱⁱⁱ Mas apesar das propostas de cooperação no âmbito cultural, poucas ações foram efetivamente implementadas.

Em contrapartida, muitos agentes não-governamentais têm desenvolvido importantes projetos culturais que promovem o conhecimento cultural mútuo e o diálogo de seus cidadãos, estreitando assim as relações entre os países vizinhos como, por exemplo: a Bienal do MERCOSUL (criada em 1997), a Rede das Mercocidades (criada em 1995), a Associação de Universidades do Grupo Montevideu – AUGM (fundada em 1991), o Programa DocTv Iberoamérica (criado em 1998) e o Porto Alegre em Cena (criado em 1994). Percebe-se assim que muito da integração cultural do MERCOSUL decorre da ação de agentes não-governamentais como destaca Escobar:

En efecto, desde casi enseguida después de firmado el Tratado de Asunción en marzo de 1991, instituciones no gubernamentales de diferentes características, así como artistas e intelectuales, comenzaron a organizar, usando el membrete del MERCOSUR, tareas

puntuales de intercambio cultural: exposiciones de arte, festivales y encuentros, debates, seminarios y publicaciones. Aunque realizadas al margen de un programa común que los vértebra en objetivos coordinados, estos quehaceres dispersos fueron entretejiendo redes e instalando circuitos que ocupaban el espacio semivacío asignado a la cultura y lo llenaban de ecos y de espesores. Superpuestas aquellas retículas e interconectados estos circuitos, ambos generan entramados que podrían sostener el peso de los proyectos oficiales y de enlazarlos con las expectativas civiles (ESCOBAR, 2006).^{iv}

E mesmo que relações econômicas sempre acarretem intercâmbios culturais, foi apenas no final dos anos 1990 que a cultura tornou-se objeto de discussão no Bloco. Em relação a essa questão destaca Octavio Getino:

En la mayoría de los esquemas subregionales de integración, la dimensión cultural, aun que ella esté formalmente presente, se halla lejos de ocupar un lugar destacado en las agendas de

negociación de los gobiernos, y las políticas culturales han provocado jerarquizado tradicionalmente sólo algunas expresiones artísticas o folklóricas (...) mientras han dejado casi siempre de lado las manifestaciones relacionadas con los medios de comunicación y las industrias culturales, es decir, con aquellos campos de la cultura que más han contribuido a la intercomunicación y al conocimiento de los diversos imaginarios colectivos (GETINO, 2005).^v

Na primeira década de existência do Mercosul as questões relacionadas às produções audiovisuais estavam incluídas nas disposições gerais para as questões culturais. Mas a ideia de dar visibilidade aos Cinemas Mercosulinos e discutir as políticas para o desenvolvimento do setor na região já se faziam presentes e deram origem no Brasil ao Cinesul, em 1994, e ao Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM), uma combinação de festival e fórum, em 1997. E, dois anos após, em 1999, foi criado em Montevideu o Mercocine, primeiro festival de cinema da região que teve apenas duas edições, mas que, de certa forma, teve sua

proposta incorporada pelo *Festival Internacional de Cinema de Punta del Este*. No mesmo ano o “Simpósio Cinema e Vídeo no Mercosul Cultural: a integração pela imagem” discutiu: a necessidade de regulamentação da livre circulação de bens e serviços voltados para o setor; a formação de um fundo para a realização de coproduções; a criação de incentivos à distribuição e o estímulo aos exibidores para a projeção dos filmes nascidos nesse contexto. Em 2000, foi criada a *Asociación de Productores Audiovisuales del Mercosur* (APAM) e foi firmado o Acordo de Integração Cultural entre Argentina e Brasil. E a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) no Brasil, em 2001, deu novo impulso à produção regional, tendo como um de seus principais objetivos promover a produção e outros elos da cadeia do setor audiovisual, atuando em duas vertentes: o fomento indireto (através das leis de incentivo fiscal) e o fomento direto (através de editais públicos).^{vi}

Em 2003, embasado nas ideias do Tratado de Assunção, do Protocolo de Ouro Preto, do *Protocolo de Integración Cultural del Mercosur*, do *Protocolo de Montevideo sobre Comercio de Servicios* e das *Decisiones del Consejo del Mercado Común*, o *Grupo del Mercado*

Común (órgão executivo do Mercosul) criou a *Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur* (RECAM)^{vii} com o objetivo de promover a integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região a partir da constatação da importância de fortalecer o setor enquanto um instrumento capaz de propiciar a difusão do processo de integração regional:

con la finalidad de analizar, desarrollar e implementar mecanismos destinados a promover la complementación e integración de dichas industrias en la región, la armonización de políticas públicas del sector, la promoción de la libre circulación de bienes y servicios cinematográficos en la región y la armonización de los aspectos legislativos.^{viii}

Norteadas pelos princípios de reciprocidade, complementaridade e solidariedade, a RECAM almeja: 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 que favoreçam os países de

menor desenvolvimento na área; harmonizar as políticas públicas e os aspectos legislativos do setor; impulsionar a livre circulação 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 que garanta condições de equidade para as produções nacionais e seu acesso ao mercado; garantir o direito do espectador a uma pluralidade de opções que incluam especialmente expressões culturais e audiovisuais do Mercosul.

A Secretaria Técnica da RECAM está sediada no Edifício Mercosul, na cidade de Montevidéu, Uruguai. São membros plenos da RECAM: Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai; são membros associados: Bolívia, Chile, Peru e Equador; e a Venezuela está em processo de adesão. Porém cada um dos países possui aporte próprio para seu funcionamento através de entidades nacionais que participam como autoridades da RECAM: no Brasil – ANCINE (Agência Nacional de Cinema); na Argentina – INCAA (*Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*); no Uruguai – ICAU (*Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay*); na

Venezuela – CNAC (*Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela*) e a Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films; na Bolívia – CONACINE (*Consejo Nacional de Cine*); no Chile – *Consejo Nacional de Cultura y Artes*; no Equador – CNCINE (*Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador*); no Paraguai a produção audiovisual está a cargo da *Dirección de Industrias Culturales Secretaría Nacional de Cultura*, uma vez que ao contrário dos demais países, o Paraguai ainda não possui um órgão específico para a questão.

E para promover a circulação intra-regional dos filmes produzidos por países do Mercosul, a RECAM idealizou uma política de fomento à circulação de filmes mercosulinos não nacionais nos cinemas de países da região. Brasil e Argentina, por serem os maiores produtores cinematográficos da região e, por conseguinte, os mercados mais importantes, foram escolhidos para firmar o primeiro acordo de codistribuição da região em 2003. O acordo objetivava estimular, através de apoio financeiro e institucional, a difusão de obras cinematográficas brasileiras na Argentina e de obras argentinas no Brasil, contribuindo assim para a integração cultural entre os dois países. Os subsídios

se destinavam a cobrir parte dos custos com cópias, legendagem e traslado das cópias, bem como parte dos custos com promoção e divulgação. Cada um dos países ficava responsável pela seleção e indicação de possíveis filmes a serem distribuídos no país vizinho. No entanto, o acordo não funcionou da maneira esperada, tendo êxito no território brasileiro, mas não no território argentino. Problemas com a entrada das cópias, com os prazos de pagamentos e com o lançamento concomitante das obras na televisão fizeram com que os distribuidores de obras brasileiras desistissem de participar dessa iniciativa e a mesma fosse suspensa.

Durante a III Reunião do RECAM, em 2004, foi criado o *Observatorio Mercosur Audiovisual* (OMA) com o objetivo de: obter, processar e disponibilizar dados e informações do audiovisual e do cinema do Mercosul; e contribuir com o desenvolvimento da produção e com a integração da indústria e da cultura audiovisual na região.^{ix}

Para superar a dificuldade de circulação das obras cinematográficas Mercosulinas não nacionais nas telas dos países da região e reconhecendo a importância da produção cinematográfica da região como instrumento de integração

cultural e econômica foi criado, em 2006, o “Certificado de Obra Cinematográfica Mercosul”. Pois apesar do crescente desenvolvimento da indústria cinematográfica da região há necessidade de impulsionar políticas regionais que favoreçam a comercialização intra e extra Mercosul. Para tanto, consideram-se obras cinematográficas Mercosulinas aquelas reconhecidas como nacionais por suas respectivas autoridades^x em conformidade com as legislações de cada país. Estas obras passam então a receber tratamento equivalente às obras nacionais nos Estados Partes, estando aptas a usufruir das políticas públicas de incentivo destes.

Em 2007, foi criado pela RECAM o *Foro de Competitividad del Sector Cinematográfico y Audiovisual del Mercosur* que teve sua primeira reunião em 2008, tendo como objetivo buscar soluções para os problemas de produção, distribuição, exibição e infra-estrutura. No âmbito da produção propôs-se incrementar as coproduções regionais e estimular o intercâmbio de experiências. Em relação à distribuição a ideia é promover a codistribuição através da associação de distribuidores independentes e da formação de consórcios regionais de distribuição para ampliar a difusão internacional. Quanto

às dificuldades de exibição foi proposta a associação das cadeias de exibição cinematográfica nacionais da região facilitando o acesso aos diversos mercados nacionais, promovendo o enlace entre distribuidores independentes e exibidores do Mercosul e incentivando as emissoras e canais de televisão aberta à exibição de obras cinematográficas e audiovisuais Mercosulinas. Referente aos problemas de infra-estrutura pretende-se facilitar a circulação regional de obras em processo e integrar as nuvens tecnológicas digitais aos processos de produção, distribuição e exibição cinematográfica na região. Ainda em 2007, na reunião do CAACI foi assinado o *Acuerdo Iberoamericano de Coproduccion Cinematográfica*.

E, em 2008, foi criado o *Programa Mercosur Audiovisual* a partir do convênio de financiamento estabelecido entre a Comunidade Européia e o Mercosul, o qual começou a vigorar em 2009, visando promover o acesso dos cidadãos da região a conteúdos próprios e, para tanto, foram estabelecidas uma série de ações destinadas a incrementar a indústria cinematográfica, visando facilitar a circulação intra-regional, fortalecer as capacitações técnicas e reduzir as assimetrias entre os cinemas nacionais da

região. Também em 2009, um convênio entre o INCAA e *Le Marché du Film* do Festival de Cannes deu origem ao *Ventana Sur*,^{xi} evento que promove a comercialização de filmes latino-americanos e luta contra o eterno problema da falta de distribuição comercial.

Um aspecto decisivo para a busca por uma integração regional da produção cinematográfica é o fato de os Cinemas realizados nos países do Mercosul, assim como a maioria dos cinemas realizados fora do contexto hollywoodiano, não serem indústrias autossuficientes, tendo dificuldades para competir com as produções hollywoodianas no mercado internacional e, principalmente, em seus próprios mercados nacionais. Estes cinemas só se mantêm graças às políticas de incentivo e de financiamento, que podem advir de órgãos públicos, de acordos transnacionais ou de instituições supranacionais. Desta forma, unir forças num contexto regional a partir das políticas econômicas inauguradas pelo Mercosul é uma maneira de desenvolver não apenas uma indústria audiovisual, mas de promover a hegemonia cultural dos países da região frente ao poderio globalizante da indústria cinematográfica hollywoodiana.

Mas mesmo antes da criação do Mercosul já havia tentativas de produzir um maior intercâmbio entre as indústrias cinematográficas da América Latina.^{xiii} O desafio de criar um cinema latino-americano que consolidasse uma identidade própria no panorama internacional, que fosse esteticamente original e que confrontasse a homogeneização do fazer cinematográfico hollywoodiano eclodiu na década de 1960 e foi compartilhado por vários realizadores latino-americanos: Glauber Rocha (Brasil, 1939 – 1981), Fernando Solanas (Argentina, 1936), Fernando Birri (Argentina, 1925), Miguel Littín (Chile, 1942), Julio García Espinosa (Cuba, 1926), Tomás Gutiérrez Alea (Cuba, 1928 – 1996). E subjacente aos filmes, manifestos, ensaios e teorias, lê-se uma preocupação com os problemas intrínsecos à América Latina: as desigualdades sociais, o autoritarismo e a luta pela democracia. Estes realizadores criticavam a admiração exacerbada e o “respeito” desmedido ao modelo hollywoodiano e defendiam um posicionamento crítico tanto dos realizadores quanto dos espectadores.

Coproduções: o caminho dos Cinemas do Mercosul

Atualmente o principal caminho para a sobrevivência e o desenvolvimento da produção cinematográfica no Mercosul é a realização de coproduções. As coproduções resultam da cooperação entre países que unem forças para promover suas expressões culturais, favorecendo principalmente aos países cujas indústrias cinematográficas ainda são incipientes, que podem assim ter acesso a recursos que de outra maneira não teriam. A coprodução tem sido a estratégia utilizada por quase todos os cinemas que tentam existir fora do contexto hollywoodiano e vem crescendo desde a década de 1990. Como observa Steve Solot:

Desde principios de los años noventa han surgido en Iberoamérica innumerables programas gubernamentales basados diversos estímulos que rápidamente un importante papel en el fomento de la producción de contenidos audiovisuales, así como en la distribución, la exhibición y el desarrollo de proyectos. Junto con los tratados de coproducción internacionales, son herramientas vitales para alcanzar muchos de los objetivos de las políticas nacionales para promover la creación de

industrias audiovisuales sostenibles y la formación de la cultura audiovisual, en el contexto audiovisual globalizado y digitalizado. (SOLOT, Steve. 2011, p. V)^{xiii}

A idéia de coprodução abrange toda a forma de participação financeira, criativa ou técnica envolvida na realização de um filme, podendo ser entre os setores públicos e privados de um mesmo país, ou entre produtoras de dois ou mais países. No caso de filmes agraciados por acordos de coprodução estabelecidos entre dois países ou mais, estes se tornam obras “nacionais” nos territórios de seus coprodutores, estando assim credenciados a usufruir dos incentivos fiscais e de todos os apoios que visam promover a produção, a distribuição e a exibição de obras nacionais. A coprodução amplia assim as possibilidades financeiras e mercadológicas dos projetos cinematográficos e cria ligações e redes entre grupos de produtores e profissionais. Para Colin Hoskins e Stuart McFadyen a opção pela coproduções resulta de oito potenciais benefícios: Fusão de recursos financeiros; Acesso a incentivos e subsídios de governos estrangeiros; acesso ao mercado do

parceiro; acesso ao mercado de países terceiros; aprender com o parceiro; redução de risco; Insumos mais baratos no país do parceiro; Locações estrangeiras desejadas.^{xiv} Além disso, conforme dados do Observatório Audiovisual Europeu, apresentados por Steve Solot, presidente do Centro Latinoamericano de Treinamento e Assessoria Audiovisual:

1) As coproduções “viajam” melhor que os filmes de nacionalidade única: em média, as coproduções são lançadas em duas vezes mais mercados. 77% das coproduções são lançadas em pelo menos um mercado não-doméstico comparado com 33% de filmes de nacionalidade única.

2) As coproduções faturam, em média, 2.78 vezes mais do que filmes de nacionalidade única.

3) Em termos de ingressos vendidos, os mercados internacionais são mais importantes para coproduções do que para filmes de nacionalidade única. Ingressos de mercados internacionais para coproduções representam 41% do total,

comparado com 15% para filmes de nacionalidade única.^{xv}

Em decorrência das várias vantagens advindas da realização de coproduções, em 1989, durante a primeira *Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamerica (CACI)*^{xvi}, que começaria a vigorar em 1991, foi assinado o Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica embasado na idéia de que a atividade cinematográfica deve contribuir para o desenvolvimento cultural da região e para a configuração e divulgação de sua identidade; e na consciência de que, para tanto, é necessário promover o desenvolvimento cinematográfico da região.^{xvii} No final deste mesmo ano foi assinado o *Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano*^{xviii} com o objetivo de implantar um sistema multilateral de participação de espaços de exibição para obras cinematográficas certificadas como nacionais pelos países signatários.

Como parte da política audiovisual da CAACI foi criado, em 1997, o *Fondo Iberoamericano de Ayuda Ibermedia*^{xix} para estimular a promoção e a distribuição de filmes Ibero-americanos. Entre os objetivos do

Ibermedia estão: financiar a coprodução de filmes ibero-americanos, buscando associar-se às entidades nacionais de fomento à realização audiovisual; reforçar e estimular a produção e distribuição dos produtos audiovisuais nos países Ibero-americanos; fomentar a sua integração em redes supranacionais de empresas de distribuição Ibero-americanas e incrementar a promoção. Os projetos que solicitam o apoio do Fundo são pré-selecionados pela *Unidad Técnica de Ibermedia*, que os avalia quanto aos pré-requisitos técnicos, enviando aqueles cumprem estas questões para a avaliação pelo *Comité Intergubernamental*, do qual participam um representante de cada um dos países da Conferência, responsável pela decisão de quais os projetos serão contemplados. Com certeza, a ação do Ibermedia é decisiva para o crescimento de projetos compartilhados pelos países da região. Na edição do Festival de Gramado de 2011, cinco das seis películas estrangeiras em competição foram coproduzidas com a participação do programa Ibermedia: *O casamento (El casamiento – 2011)*, coprodução Uruguai/Espanha, de Aldo garay; *Garcia – 2010*, coprodução Colômbia/Brasil, de José Luis Rugeles; *Jean Gentil – 2012*, coprodução México/República

Dominicana/Alemanha, de Israel Cárdenas, Laura Amelia Guzmán; *La lección de pintura* – 2011, coprodução Chile/Espanha/México, de Pablo Perelman; e *Medianeras* – 2011, coprodução Argentina/Espanha/Alemanha, de Gustavo Taretto.

Assim, quando falamos em cinemas mercosulinos estamos falando em coprodução. Desde sua criação a RECAM visa promover a articulação entre os órgãos de fomento público à produção cinematográfica e audiovisual dos países da região para o investimento na coprodução, na codistribuição e na exibição cruzada. No entanto, há vinte e um anos da criação do Mercosul e há nove anos da criação da RECAM, a maior parte das coproduções realizadas por Brasil e Argentina, maiores produtores da região, tem como parceiros países ibéricos: no caso do Brasil, Portugal e no caso da Argentina, Espanha. Sendo a maioria das coproduções realizada graças ao Ibermedia.

Nestas duas décadas de existência do Mercosul, as indústrias cinematográficas da região se desenvolveram individualmente, principalmente na Argentina e no Brasil. E o fato de a Argentina e o Brasil possuírem indústrias cinematográficas

mais consolidadas que o Paraguai e o Uruguai (que não podem pensar em produzir sem ser em coprodução) influencia na decisão de associação entre estes países. Por outro lado, a diferença na maneira de subsidiar as produções na Argentina e no Brasil acaba interferindo na realização de projetos conjuntos. Uma vez que enquanto na Argentina o financiamento provém de fundos públicos administrados pelo INCAA (que possui regras estritas para aprovar os projetos); no Brasil a maioria das produções cinematográficas é financiada por empresas privadas que podem deduzir esse valor de seus impostos. Pois, como bem analisa Hernán Galperín (1999)^{xx}, a maneira como os tratados de integração regional lidam com a indústria audiovisual e os resultados que obtêm estão condicionados a três fatores: a estrutura industrial de cada país, as políticas domésticas sobre o setor e as distâncias culturais existentes. Desta forma, as diferenças entre as políticas públicas de fomento à produção cinematográfica dos países envolvidos nas coproduções Mercosulinas ainda são uma dificuldade a ser enfrentada.

No caso específico do Brasil, atualmente o ANCINE possui acordos bilaterais de coprodução e/ou Protocolos de Cooperação com: Argentina, Chile, MOUSEION, n.13, set-dez, 2012, pp 155-171
ISSN 1981-7207

Colômbia, Uruguai e Venezuela, e, além disso, participa de acordos multilaterais que envolvem a região como: o Acordo para a Criação do Mercado Comum Cinematográfico Latino-americano; o Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica e é ainda membro do programa Ibermedia.^{xxi} Aos poucos, o Brasil vem investindo em coproduções com seus vizinhos, um exemplo notório é *O banheiro do Papa* (*El Baño del Papa* – 2007), de Enrique Fernández e César Charlone, coprodução Brasil/Uruguai/França realizada com o apoio do Ibermedia.

Mas além da união de forças econômicas para o desenvolvimento das indústrias cinematográficas nacionais, as instituições que fomentam as coproduções Mercosulinas objetivam também a consolidação de uma integração cultural regional, que visa o fortalecimento da interação entre os cinemas nacionais da região, e a realização de filmes que sirvam como espelho e vitrine para as identidades culturais nacionais. Desta forma, para ter acesso aos benefícios advindos dos acordos de coprodução os projetos devem responder a editais, tendo de atender a pré-requisitos, que geralmente implicam a avaliação do projeto quanto a sua importância cultural e o cumprimento de

cotas de participação artística e técnica de mão-de-obra nacional dos países coprodutores.^{xxii}

Cinemas do Mercosul: uma utopia de integração?

Apesar do Mercosul haver nascido por conjecturas comerciais, políticas e econômicas, o projeto cultural mercosulino vem aos poucos ganhando força, alicerçado em redes de trabalho intelectual que buscam resgatar as raízes comuns, estabelecendo pontes de relação entre os países e seus povos e a partir de então construindo novos elementos que congregam características comuns e individuais. Apropriando-nos da reflexão de Flavio Aguiar (2002) a respeito da América Latina, poderíamos dizer então que o MERCOSUL no âmbito cinematográfico ainda é, na verdade, um projeto, um “por-fazer”. Pois apesar dos vários intentos da RECAM e do crescente número de acordos de coprodução firmados pelos países do Mercosul, são poucos os resultados efetivos e contundentes na consolidação das indústrias cinematográficas nacionais da região, uma vez que as assimetrias ainda são enormes. E a real integração em favor da criação de uma indústria cinematográfica regional ainda parece algo distante e, por vezes, impossível.

No artigo “*La política audiovisual del Mercosur y la influencia del modelo europeo*”,^{xxiii} Carmina Crusafon faz uma revisão dos documentos do Mercosul e da RECAM através da qual ela aponta os principais eixos de ação da Política Audiovisual da região, que seriam: criação de um mercado comum (circulação interna de filmes; certificado de obra cinematográfica do Mercosul; cota de tela; criação de um sistema regional de distribuição; acordo de codistribuição); criação de um sistema de informação sobre o audiovisual no Mercosul (criação do Observatório Mercosul Audiovisual; estudos de legislação comparada; programa de redução de assimetrias); outras atuações culturais de cooperação internacional regional; cooperação com os países ibéricos (Espanha e Portugal) e com a União Européia.

Conforme as questões pontuadas por Crusafon, sobre as quais discorremos também durante este artigo, podemos visualizar no centro das ações da RECAM o objetivo de criar um mercado comum para o audiovisual da região, identificando obstáculos e propondo ferramentas para o seu desenvolvimento, visando proteger a cultura da região. Neste sentido são cruciais duas propostas da RECAM que, contudo, ainda não

geraram projetos efetivos: a criação de fundos cooperativos para a produção cinematográfica e a cota de tela para a produção regional.

O desejo de implementar um fundo regional para a produção fundamenta-se na grande assimetria entre as indústrias, mercados e políticas cinematográficas dos países da região. Enquanto Brasil e Argentina possuem órgãos específicos, respectivamente ANCINE e INCAA, e leis de regulamentação e fomento à indústria cinematográfica, o Paraguai e o Uruguai não contavam com instituições nem legislações específicas quando do início das atividades da RECAM. Assim, Paraguai e Uruguai, com indústrias cinematográficas incipientes, necessitam de apoio financeiro e junto à RECAM solicitam acesso aos fundos de Argentina e Brasil, que somados representam mais de 90% do total dos fundos da região. Na mesma situação estão os demais países associados ao Mercosul e à RECAM que tampouco possuem indústrias cinematográficas estruturadas. Mas sem conseguirem estabelecer um fundo regional, apesar das iniciativas e vontades políticas, o suporte financeiro para as indústrias menores no contexto mercosulino vem dos acordos de coprodução bilaterais entre os países da

região e de acordos bi e multilaterais envolvendo países estrangeiros ao mercado comum.

A cota de tela tem sido outra questão delicada, uma vez que os empresários da área de distribuição e de exibição consideram perniciosas e autoritárias as intervenções do estado. E para muitos a cota de tela não resolveria o verdadeiro problema que é a falta de interesse dos espectadores pelas obras nacionais e Mercosulinas. Além disso, os produtores não têm interesse em que as cotas de tela de seus países contemplem também produções de outros países do Mercosul. Conforme Líliana Mazure, atual presidente do INCAA, um dos motivos para os problemas de distribuição inter-regional é que os países da região se preocupam apenas com a sua realidade e com o seu cenário. Questão que já fora percebida por Galperín (1999), pois para ele a proximidade cultural existente na região daria ao Mercosul ótimas possibilidades de desenvolver uma política regional dirigida às indústrias culturais, não fosse a carência de vontade política para fazê-lo.

Assim, as políticas cinematográficas seguem sendo patrimônios exclusivos dos países. E, desta forma, as decisões mais importantes

referentes ao setor: regulamentação, financiamento da produção, cota de tela e as políticas para formação de público, são tomadas por cada um dos países e tendem a se restringir a sua indústria nacional. E essa ação está arraigada à dificuldade de instalar um espaço regional como destinatário de políticas públicas. Pois como assinala Alejandro Grimson: [...] *incluso entre quienes tienen una visión muy positiva de la integración regional, los intereses y sentimientos nacionales predominan sobre los regionales* (GRIMSON, 2007, p.585).^{xxiv}

Mas, apesar destas dificuldades, muitas das coproduções mercosulinas têm obtido reconhecimento da crítica em festivais internacionais. Além disso, os inúmeros festivais criados para prestigiar o cinema Latino-americano, de maioria mercosulino, ao redor do mundo corroboram o crescente prestígio internacional destes cinemas. No entanto, a presença e o destaque cada vez maior destes filmes em festivais internacionais não resultam em sua maior penetração nos mercados internacionais e nem tampouco em um maior reconhecimento nos mercados nacionais da região. Pois apesar das várias ações de incentivo à produção cinematográfica e da qualidade e quantidade crescente de obras realizadas, a circulação intra-regional dos

filmes mercosulinos é quase insignificante. E quando são exibidas, mesmo no contexto dos filmes nacionais em seus respectivos países, estas obras em sua maioria estão relegadas às salas marginais ao circuito comercial e a poucos espectadores. O dinheiro advindo de políticas públicas de incentivo e de acordos de coprodução, atravessa as fronteiras nacionais e torna viável a realização de coproduções cinematográficas, mas estas, infelizmente, não são assistidas pela maioria do público de seus países financiadores.

Por outro lado, as coproduções mercosulinas enquanto resultantes de processos de globalização econômica, fluxo de bens materiais (equipamentos, técnicos, profissionais, artistas, dinheiro); e da mundialização cultural, fluxo de bens simbólicos (cultura, estética, narrativa), colocam em debate as fronteiras políticas, culturais, sociais e econômicas, dando origem ao ainda nebuloso território dos cinemas transnacionais, que tornam as fronteiras entre os cinemas nacionais permeáveis e movediças. O que nos leva a pensar em uma real integração cultural da região, ainda por vir, que vá além da união financeira e propicie um verdadeiro diálogo cultural, rearticulando e dando

sentido às identidades mercosulinas destes cinemas nacionais. Pois, transpondo para o âmbito da produção cinematográfica da região a afirmação de Walter Salles de que “o cinema pode ajudar um país a se conhecer e também a se imaginar”, os Cinemas do Mercosul podem ajudar aos cidadãos mercosulinos e ao próprio Mercosul a se reconhecerem como tal e também, principalmente, a se imaginarem, ajudando assim na consolidação de um verdadeiro estatuto de cidadania mercosulina, que leve em conta a importância de defender a diversidade cultural dos povos da região.

ⁱ Tratado de Assunção. Disponível em: <<http://www.mercosul.gov.br/tratados-e-protocolos/tratado-de-assuncao-1/>> . Acessado em 14 setembro 2012.

ⁱⁱ Sobre a questão da transculturação nos Cinemas do Mercosul proponho a leitura de meu artigo “A transculturação como estética dos Cinemas Latino-americanos”. MEDEIROS, Rosângela Fachel de. “A transculturação como estética dos Cinemas Latino-americanos”. In: *Imagofagia*. Nº 6. Argentina, 2012.

Disponível em <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=240%3Aa-transculturacao-como-estetica-dos-cinemas-latino-americanos&catid=48&Itemid=132>. Acessado em: 20 outubro 2012.

ⁱⁱⁱ <http://www.urjc.es/ceib/espacios/observatorio/cohesion/documentos/cultura_cohesion/SOC-V-05.pdf>

^{iv} ESCOBAR, Ticio. “15 Años del Mercosul: el debe y el haber de lo cultural”. 2006. Disponível em:

<<http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/outros/TextoMercosul-TicioEscobar.doc>>. Acesso em: 24 jun.2007.

^v GETINO, Octavio. *Aproximación al mercado cinematográfico del Mercosur. Período 2002-*

2005. 2005. Disponível em: <
http://www.recam.org/Estudios/mercado_intra_completo.doc>. Acesso em: 21 jun.2007.

^{vi} Os incentivos mais significativos advêm da Lei do Audiovisual (Lei 8.698/93, modificado pela MP 2228/01), que permite às pessoas físicas e jurídicas investirem até 3% do Imposto de Renda como despesa dedutível, até um limite de R\$3milhoes em cada projeto. Além disso, o Artigo 3 da Lei permite que distribuidores de filmes estrangeiros no Brasil invistam em projetos de filmes brasileiros autorizados até 70% do imposto retido na fonte devido, calculado nas remessas de royalties derivadas da distribuição de filmes estrangeiros.

^{vii} Todos os documentos referentes à criação da RECAM, bem como aos acordos firmados através dela podem ser consultados no site:

<<http://www.recam.org/>>

^{viii} Disponível em:<

http://www.recam.org/files/documents/gmc_reso_1_creacionrecam.pdf>

^{ix} Dirigido por Octavio Getino de 2004 a 2007, quando de sua renuncia, o OMA realizou uma série de estudos valiosos que são a única fonte de dados sistematizados sobre as indústrias audiovisuais dos países do MERCOSUL. Com a saída de Getino, o OMA foi absorvido pelo RECAM e posteriormente foi colocado sob a supervisão do ANCINE, mas sem retomar as atividades da época de Getino.

^x Os organismos nacionais competentes são: Argentina – Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA); Brasil – Agência Nacional do Cinema (ANCINE); Paraguai – Vice Ministerio de Cultura – Dirección del Audiovisual; Uruguai – Ministério de Educación y Cultura - Instituto Nacional del Audiovisual (INA).

^{xi} Site oficial do *Ventana Sur*:

<<http://www.ventanasur.com.ar/>>

^{xii} Como, por exemplo, o *I Congreso de la Cinematografía Hispanoamericana* realizado em 1931, o *Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano*, em 1948, e a *Unión Cinematográfica Hispanoamericana* e o *Convênio Hispano-Argentino de Relaciones Cinematográficas* de 1969.

^{xiii} SOLOT, Steve. “Introdução”. In: SOLOT, Steve (org.) *Mecanismos Actuales de Financiación de Contenidos Audiovisuales en Latinoamérica*. Rio de Janeiro Editora LATC, 2011.

^{xiv} HOSKINS, Colin; McFADYEN, Stuart. “Canadian Participation in International Co-Productions and Co-Ventures in Television Programming”. *Canadian Journal of Communication*. Alberta, 1993, v. 18, n. 2.

^{xv} SOLOT, Steve. “A onda das coproduções latino-americanas e os incentivos na América Latina”. *Cinema Sem Fronteiras*. Dez, 2010.

Todos os dados da pesquisa realizada pelo Observatório Audiovisual Europeu podem ser lidos no texto *The circulation of European coproductions and entirely national films in Europe 2001 to 2007*: <http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/film/paperEAO_en.pdf>

^{xvi} A CACI foi posteriormente rebatizada de *Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamerica* (CAACI) e atualmente é formada por autoridades cinematográficas dos seguintes países: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Cuba, Chile, Espanha, México, Panamá, Peru, Porto Rico, Portugal, República Dominicana, Uruguai, Venezuela e, como observadores, Canadá e Costa Rica. Site oficial do Conselho: <<http://www.caaci.int/>>

^{xvii} Esse Acordo só foi promulgado pelo Brasil em 1998.

^{xviii} Países membros: Argentina, Brasil, Cuba, República Dominicana, Equador, México, Nicarágua, Panamá, Peru e Venezuela

^{xix} Sediado na Espanha, o Ibermedia tem como membros: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Peru, Portugal, Porto Rico, Republica Dominicana, Uruguai e Venezuela. Site do Programa Ibermedia:

<<http://www.programaibermedia.com/langpt/index.php>>

^{xx} GALPERIN, Hernán. “Cultural Industries policy in regional trade agreements: the case of NAFTA, the E.U. and MERCOSUR”. *Media Culture & Society*, London, n.5. 1999, p. 1-68.

^{xxi} Todos estes acordos estão disponíveis no site da ANCINE: <<http://www.ancine.gov.br/>>

^{xxii} Os acordos de coprodução em vigor no MERCOSUL podem ser consultados no site da RECAM no item Normativas:<

<http://www.recam.org/?do=downloads&idCategory=3d49900ff81237a0a0f3ed7def36a489>>

^{xxiii} CRUSAFON, Carmina. “La política audiovisual del Mercosur y la influencia del modelo europeu”. In: *Cuadernos de Información*. Nº 25. 2009, pp. 93 – 104. Disponível em

<http://comunicaciones.uc.cl/prontus_fcom/site/artic/20091216/imag/FOTO_1220091216152156.pdf> Acessado em: 27 junho 2012.

^{xxiv} GRIMSON, Alejandro. *Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: EDHASA. 2007.