

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

IURI ARZEVENKO SANTOS

OS SISTEMAS FEDERAIS DE INCENTIVO VOLTADOS AO DESENVOLVIMENTO
DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

São Leopoldo

2019

IURI ARZEVENKO SANTOS

**OS SISTEMAS FEDERAIS DE INCENTIVO VOLTADOS AO DESENVOLVIMENTO
DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em
Cinema, pelo Curso de Realização
Audiovisual da Universidade do Vale do
Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Seligman

São Leopoldo

2019

AGRADECIMENTOS

Ao curso de Realização Audiovisual e a universidade UNISINOS, pela oportunidade.

A Profa. Dra. Flávia Seligman pela dedicação e suporte para a conclusão deste trabalho.

A Mariza Quevedo Arzevenko, pelo suporte, amor, carinho e por me proporcionar a realização do curso.

Ao meu pai, minha irmã e meus familiares, pelo apoio e amor incondicional.

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte de minha formação, o meu muito obrigado.

RESUMO

A indústria cinematográfica é de grande importância cultural, social e econômica para uma nação. Ela permite a expressão artística, o emprego e desenvolvimento profissional de seus técnicos, e retornos financeiros para investidores, empresas e à economia de um país. Muitos autores, entretanto, afirmam que não existe uma indústria de cinema no Brasil, pois não conseguimos identificar seus elementos essenciais de existência em nosso mercado audiovisual. Esta pesquisa, então, busca identificar quais as principais políticas públicas voltadas ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional. A partir de uma revisão documental, análise de pesquisas e estudos realizados por nossos órgãos de observação do cinema brasileiro. Através, também, de uma contextualização da história do pensamento industrial cinematográfico no Brasil, traçamos um histórico de motivos e ações para entender as razões de seu mercado não ter se fortalecido. Então, uma recapitulação teórica para entender como está formulado o pensamento da cultura e sua relação com a indústria. Ao fim, analisamos as principais medidas públicas aplicadas para o desenvolvimento e consolidação do mercado interno de filmes. Observando tais políticas, podemos perceber que existe uma grande máquina pública funcionando, planejando e criando diretrizes preocupadas especialmente com o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. Assim como constatamos que, no ano de 2019, este funcionamento está em meio a diversas crises de gestão, gerando inseguranças no mercado. Concluímos que, mesmo com toda a complexidade dos incentivos, ainda faltam elementos fundamentais para o desenvolvimento da indústria que continua vítima das instabilidades políticas do país.

Palavras-chave: Indústria cinematográfica brasileira. Mercado audiovisual. Políticas públicas.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 - Estúdio da Vera Cruz	18
Figura 1 - Cadeia criativa e cadeia produtiva	33
Figura 2 - Exemplo de Cadeia Produtiva do Audiovisual	35
Gráfico 1 - Exportações de Bens Criativos por Grupos Econômicos, 2002 - 2015 (em bilhões de \$).....	36
Tabela 1 - Comparação de mercado entre o produto brasileiro e o estrangeiro	37
Esquema 1 - Funcionamento Estrutural de Iniciativas Estatais para o Cinema	41
Gráfico 2 - Número de Salas no Brasil e Expectativa de Crescimento.....	44
Tabela 2 - Valores Arrecadados Condecine 2015-2018 (em R\$).....	46
Tabela 3 - Principais Investidores/Incentivadores dos Funcines.....	48
Gráfico 3 - Valor adicionado pelo audiovisual, por segmento (R\$ bilhões- valores nominais).....	51

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ancinav	Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual
Ancine	Agência Nacional do Cinema
CGFSA	Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual
COMTRADE	<i>United Nations International Trade Statistics Database</i>
Concine	Conselho Nacional do Cinema
Condecine	Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
Funcine	Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional
GEDIC	Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema
IBOPE	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
INC	Instituto Nacional de Cinema
MINC	Ministério da Cultura
OCA	Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual
ONU	Organização das Nações Unidas
OTI	Organização Internacional do Trabalho
PRODAV	Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro
PRODECINE	Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro
PROINFRA	Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual
SDA	Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual
UCLA	Universidade da Califórnia em Los Angeles
UNCTAD	<i>United Nations Conference on Trade and Development</i>
UNESCO	Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 HISTÓRIA DA INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA BRASILEIRA.....	11
2.1 O INÍCIO E A INVASÃO DE HOLLYWOOD.....	12
2.2 A ERA DOS GRANDES ESTÚDIOS.....	13
2.2.1 Cinédia e os Primeiros Passos.....	14
2.2.2 Atlântida.....	15
2.2.3 Vera Cruz	16
2.3 ESTADO E INDÚSTRIA.....	19
2.3.1 Embrafilme	20
2.3.2 Era Collor.....	22
2.3.3 Mais um Novo Início	23
2.3.4 Ancine.....	24
3 CONCEITOS DA RELAÇÃO INDÚSTRIA E CINEMA	27
3.1 INDÚSTRIA CULTURAL	27
3.2 INDÚSTRIA CRIATIVA.....	31
4 POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCENTIVO A INDÚSTRIA.....	39
4.1 CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA.....	42
4.2 CONDECINE.....	45
4.3 FUNCINES.....	47
4.4 FUNDO SETORIAL	49
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS.....	57

1 INTRODUÇÃO

Desde o fim do século XIX que o cinema vem atraindo, todos os anos, milhares de pessoas para apreciarem as grandes inventividades produzidas graças ao esforço coletivo de cineastas, artistas e técnicos do mundo inteiro. Conhecido como sétima arte, o ato de fazer filmes não é uno, mas variado e diverso, agradando a muitos ou poucos. E não é só com as obras finalizadas que vemos suas diferenças. Filmes também são feitos de maneiras diferentes entre si. Eles podem variar em tamanho de equipe, gêneros, estilos, tempo de filmagem, dimensão orçamentária, etc. Conseguimos então diferenciar filmes pelo seu propósito e estrutura. Podem ser filmes artísticos, com propósitos provocantes e inovadores. Também podem ser para entretenimento popular, comerciais e parte de um plano mercadológico. *Blockbusters*¹. ou independentes.

Fato é que, graças ao grande esforço que é necessário para se fazer um filme, e a quantidade de pessoas e dinheiro investido, que é exponencial à expectativa de resultados, o cinema se tornou um dos grandes atrativos para a economia de um país. Ou seja, além de arte e da cultura, o cinema também é economia, e por consequência, forma uma indústria. Com isso em mente, muitos países vêm com bons olhos a produção cinematográfica, buscando facilitar, incentivar e fazer parte da criação de suas obras e produções. O mercado cinematográfico não é natural e nem se constituiu ao acaso, ele é o resultado do pensamento e interesse de grandes empresas produtoras (Neto, 2009). Como vemos em um dos maiores expoentes da indústria cinematográfica, Hollywood, nome dado a grande máquina de filmes de entretenimento dos Estados Unidos.

É importante e fundamental compreender o impacto e a influência que a indústria cinematográfica pode ter na sociedade. Uma ferramenta que os Estados Unidos conseguiram manipular bem desde o seu início, mas o Brasil, nem tanto. Isto fez com que o próprio país sofresse economicamente das estratégias e imposições da dominante máquina de distribuição de filmes norte-americana. As empresas produtoras-distribuidoras norte-americanas, em associação com o circuito exibidor brasileiro, já garantiram a dominação mercadológica do produto estrangeiro no próprio início do século XX (NETO, 2009). Domínio este que permanece até hoje

¹Nome dado aos filmes de grande orçamento e bilheteria de Hollywood. (Nota do Autor)

graças ao descontínuo processo de industrialização do cinema brasileiro, que permite tais brechas dentro de seu próprio mercado.

No Brasil, desde 2001 o cinema é regulado e fomentado pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), antes vinculada ao Ministério da Cultura, a partir de 2018, ao da Ministério da Cidadania². A agência surgiu, após uma solicitação da classe cinematográfica, para regular uma atividade que viveu muitos anos de ciclos, com inícios e finais de períodos produtivos. Junto com isso, uma tentativa de industrializar novamente o mercado brasileiro, com a criação de leis e ferramentas de incentivo ao desenvolvimento da indústria.

Em 2019, 18 anos depois da criação da Ancine e frente à mais uma etapa do cinema, a “pós-retomada”, o cinema brasileiro até então se vê no meio de um mercado audiovisual aquecido e com uma presença relevante no cenário internacional de festivais. Apesar disto a indústria autônoma de filmes brasileiros continua com resultados tímidos e sem sinais de uma formação independente dos incentivos governamentais.

De acordo com o cenário analisado, o presente trabalho apresenta o seguinte problema de pesquisa: quais os principais sistemas de incentivo federais voltados ao desenvolvimento da indústria cinematográfica?

O objetivo geral é analisar os principais sistemas de incentivo federais ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira durante a pós-retomada, em um período que comprima os últimos anos, identificando o contexto da produção industrial nacional de cinema, as definições e teorias acerca da indústria e cultura, assim como as iniciativas e movimentos organizacionais partidos da Agência Nacional do Cinema e do governo brasileiro para tal.

Em busca da melhor forma de analisar tais sistemas, como proposto, vamos iniciar com um resgate da história da produção de filmes industriais brasileiros, focando nas tentativas de se fazer cinema comercial e de entretenimento no país, abordando a era dos estúdios, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), era Collor e Retomada.

No segundo capítulo, vamos buscar os conceitos e teorias que mesclam indústria e cinema e como eles operam e suas particularidades como meio

²Ao final de 2019, a Secretaria Especial da Cultura foi transferida ao Ministério do Turismo

econômico, iniciando com as teorias pioneiras da indústria cultural e desenvolvendo até suas continuidades e adaptações dentro da "indústria criativa". Com o contexto e a teoria já abordados, vamos partir para nosso principal ponto do problema de pesquisa: identificar e analisar as principais leis e sistemas de incentivo e fomento ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira.

Para estruturação e desenvolvimento do trabalho, será adotado um processo metodológico específico e qualitativo baseado no estudo e comparação das ideias de diferentes autores sobre o assunto, com uma revisão documental e bibliográfica que permita o entendimento geral histórico e o aprofundamento das teorias específicas relativas ao tema. Buscaremos entender os pontos chave a fim da análise contribuir para novos debates acerca da indústria brasileira de cinema.

Em um cenário nacional e internacional onde cultura e mercado se unem conseguindo distribuir as realidades de uma sociedade ao mesmo tempo em que melhoram sua situação econômica, uma indústria cinematográfica se faz importante e relevante para identificação de um país com sua identidade. Foi Hollywood que seguiu e manteve o cinema comercial norte-americano sempre ativo e contínuo, até mesmo se adaptando com as novas tecnologias e realidades políticas e sociais mundiais

Apontar e entender os sistemas mais recentes de incentivo ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional é importante para nos familiarizarmos com quais estratégias estavam sendo tomadas até então. Criar uma percepção do planejamento e proporcionarmos um futuro debate sobre como as políticas públicas e o governo podem melhor se relacionar com um sistema derivado da iniciativa privada.

Discutir tal assunto justifica-se pela importância de entender que a indústria é um sistema que sempre precisa se manter atualizado, pois dialoga com as necessidades de mercado moldadas e definidas por movimentos sociais, políticos e econômicos em constante desenvolvimento e mudança. É necessário, portanto, apontar os exatos meios com que estamos abordando tal esfera da produção cinematográfica atual no país e os analisarmos.

Tanto o governo como a iniciativa privada podem tirar grande proveito de um novo e melhor engajamento a autossustentabilidade de uma pulsante indústria como a cinematográfica, tendo em base o conhecimento e o debate de nossas políticas. É

assim que o presente trabalho se faz necessário, em um período em que as atuais formas e sistemas de incentivo se veem ameaçadas, e todo um trabalho construído ao longo da última década, se vê em frente a mais uma interrupção de um ciclo na história do cinema brasileiro.

2 HISTÓRIA DA INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA BRASILEIRA

Antes de investigarmos as leis de incentivo ao desenvolvimento da indústria do cinema brasileiro, é importante que façamos um recorte do histórico da produção industrial de filmes no Brasil. Ela é uma rede complexa de vários períodos, separados entre si e que, por muitas vezes, não se relacionam diretamente, sendo um movimento a anulação do anterior, sem a construção de uma continuidade. Como diria Neto (2009), o cinema brasileiro é concebido por historiadores e cineastas como uma série de ciclos ou fases sem continuidade relevante.

Isto se dá por muitas questões. Dentre elas, como já citado, a precariedade da situação industrial em que se situa o cinema, já que é considerado por muitos profissionais e pesquisadores que o cinema brasileiro não conseguiu, até os momentos atuais, consolidar uma indústria independente e autossuficiente. Mas, isso não significa que o pensamento industrial do cinema também não fora presente ao longo da história. Ele esteve sim em meio a uma rede complexa de problemas que iam desde a precariedade econômica brasileira e suas instabilidades até a relação injusta de competição com o cinema de outros países mais avançados. Inclusive houve muitas opiniões e ideias sobre medidas protecionistas ao mercado interno brasileiro. Em meio à um produto estrangeiro dominante, realizadores buscaram formas de fazer o filme nacional ser mais presente nas salas de exibição. Durante os anos de desenvolvimento do cinema brasileiro, chegaram a ser inclusive consideradas medidas proibitivas, que impediriam que filmes de outros países entrassem no Brasil. A base principal de políticas públicas voltadas para esta questão foi a “cota de tela”³, em que a lógica era de abrir uma fresta em um mercado reconhecido como pertencente às produções estrangeiras (MATTA, 2007, p. 9), afastando a ideia de se romper absolutamente com o mercado estrangeiro. De qualquer maneira continuamos com o mesmo impasse, portanto vamos dividir nesse trabalho o contexto destas fases a partir de seus mercados em subcapítulos, a fim de marcar bem cada ciclo da indústria cinematográfica ao longo de sua história.

³Cota de Tela” foi uma medida aplicada para reservar um mínimo de obras nacionais que deveriam ser exibidas em televisão e Cinema. No caso apontado pelo texto, apenas em salas de exibição de filmes. A lei ainda é utilizada no Brasil e em muitos outros países. (Nota do Autor)

2.1 O INÍCIO E A INVASÃO DE HOLLYWOOD

A nova invenção do fim século XIX não demorou a chegar ao Brasil. Segundo Viany (1987), a primeira exibição pública de um filme foi realizada pelos irmãos Lumière na França em dezembro de 1895, e em meio ano já havia chegado ao país. Chegou com o nome de *Omnigrapho* e foi exibido pela primeira vez em oito de julho de 1896 no Rio de Janeiro. Entretanto, uma filmagem só viria a acontecer originalmente no Brasil um pouco mais tarde. É tido que a primeira produção seja a de Affonso Segretto quando este filma a Baía de Guanabara ao voltar de uma viagem no ano de 1898 (LYRA, 2007). Como não há fragmentos dessa filmagem, também é discutida a possibilidade de que o cinema no Brasil possa ter surgido com uma mesma invenção semelhante às de Lumière em 1897, com o médico José Roberto Cunha Salles (SILVA JUNIOR, 2016). São conclusões ainda bastante discutidas devido aos materiais fílmicos não existirem mais e as constatações serem feitas por notícias de jornais da época. De qualquer maneira, mesmo com todas essas questões relacionadas aos primeiros momentos do cinema, ele só foi tomar corpo e ter maior destaque no país a partir de 1907.

Segundo Araújo (1976), isto se deu graças à precária instalação elétrica que o país tinha que com qualquer chuva acabava por derrubar a energia e atrapalhar as sessões. Além disto, um surto de febre amarela afastava produtores, cineastas, exibidores e investidores. A partir daquele mesmo ano, com um novo sistema industrial da rede elétrica brasileira, o cinema conseguiu força.

A partir de então, o povo já havia se habituado com esta nova forma de entretenimento e pedia mais conteúdo. Para Lyra (2007), o início do destaque dos filmes ocorreu com participação dos empresários exibidores, que também iniciaram um investimento maior na própria produção cinematográfica. Até então, o mercado era bem distribuído. Tendo uma presença de filmes franceses, italianos e escandinavos, mas é com o início da participação financeira de bancos nos estúdios de filmes americanos, que os filmes da futura Hollywood começam a chegar em peso no mercado brasileiro, eliminando aos poucos a concorrência (VIANY, 1987). Mas é durante o período de 1908 e 1911 que o cinema vê uma primeira era de ouro no Brasil. Entretanto, isso não poderia durar muito tempo, pois neste mesmo

período, os países mais adiantados transformam o filme de artesanato em uma indústria cinematográfica complexa (GOMES, 1996).

Isto fez a própria produção brasileira diminuir de tamanho, pois o público começou a se encantar mais pelas obras norte-americanas, que contavam com uma produção e valores maiores e robustos. Ao fim de 1910, o mercado das produções brasileiras entrava em crise e sobrevivia apenas da realização de documentários e cinejornais (LYRA, 2007). E aí que se inicia o domínio das produções estrangeiras no Brasil, uma relação de poder comercial que dura até os dias de hoje. Como aponta Gomes (1996), em poucos meses o cinema brasileiro, que estava em uma onda de constante desenvolvimento, se rendeu completamente ao produto estrangeiro. Isto somado aos impedimentos de mercado que trouxeram ao país a Primeira Guerra Mundial, que ao mesmo tempo facilitou a expansão dos Estados Unidos frente a crise europeia.

Durante os anos 20 foi o período em que o cinema brasileiro lentamente procurou se constituir, com poucas filmagens acontecendo ao longo das capitais do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Também, foi neste período que as primeiras revistas de cinema começaram a aparecer. Inclusive, segundo Gomes (1996, p. 51), é em meio a este momento que vemos a primeira tomada de consciência sobre a produção cinematográfica nacional. Em destaque estava a revista Cinearte, de Mário Behring e Adhemar Gonzaga. Isto porque o editorial defendia um cinema brasileiro aos moldes de Hollywood e o desenvolvimento da indústria cinematográfica. O pensamento em defesa desta configuração da indústria se tornou tão grande, que um dos fundadores da revista Cinearte, Adhemar Gonzaga iniciou um projeto logo mais tarde que seria um dos primeiros grandes estúdios cinematográficos brasileiros: a Studio Cinédia.

2.2 A ERA DOS GRANDES ESTÚDIOS

Ao fim dos anos 1920 e início dos anos 1930 iniciaram os primeiros impulsos ambiciosos para um projeto de cinema brasileiro. Diretores, produtores e atores se juntaram em busca de um ideal comum. Vemos nos espíritos empreendedores de Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, Carmem Santos entre outros uma luta para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional (FERREIRA, 2006, p. 12). Neste período houve o início da união de realizadores após a etapa dos ciclos

regionais, mas não uma união de outras esferas da sociedade em apoio ao cinema. Em relação a uma reação do governo frente ao domínio estrangeiro de nosso mercado foi somente em 1932 que surgiu, de maneira tímida, a primeira legislação protecionista, que exigia que o filme estrangeiro fosse exibido somente após um curto brasileiro (MATTA, 2007). Segundo Suzana Ferreira (2006), o filme brasileiro sequer era percebido por outros setores econômicos e políticos. E foi dentro deste contexto que se iniciou o primeiro período da tentativa de industrialização do cinema brasileiro.

2.2.1 Cinédia e os Primeiros Passos

Após anos de uma vida jornalística, de visitas aos Estados Unidos e da construção de um editorial na revista Cinearte voltado ao pensamento mais complexo da atividade cinematográfica, Adhemar Gonzaga reuniu esforços e decidiu fundar a Cinédia. A ideia era criar um mercado cinematográfico brasileiro aproveitando a corrente do bom mercado de cinema norte-americano, através de uma empresa organizada como tal, em uma sociedade de ações e quadro fixo na folha de pagamento (FERREIRA, 2006). Um diferencial, já que ao longo da existência do cinema no país, até então, a atividade era precária, espalhada, isolada e simples, sofrendo bastante com organização e métodos mercadológicos de outros países, que acabavam por penetrar mais facilmente nos circuitos brasileiros. Com a chegada do estúdio da Cinédia e o pesado investimento que nele foi feito, deu para se considerar que os anos 30 mudaram tal perspectiva. A Cinédia foi, portanto, o primeiro estúdio e produtora totalmente equipados para produzir um cinema considerado de alta qualidade no país (FERREIRA, 2006). Foi neste mesmo período que o filme sonoro começou a tomar espaço e o estúdio se apropriou disto para trazer para as telas o mais popular da cultura brasileira: o carnaval. A Cinédia, também é considerada uma das precursoras do cinema musical no país (LYRA, 2007).

Gonzaga acabou investindo a maior parte de seu capital disponível na construção física do estúdio, na compra de equipamentos e na contratação de profissionais. Pouco sobrou para a produção dos filmes. Isto acabou levando à diminuição orçamentária e também a uma complexidade narrativa das obras. Criou-se uma recorrência para um modelo carnavalesco e humorístico nos filmes, que

desenvolveu fricções e debates entre críticos sobre a real capacidade do estúdio de fazer um cinema na mesma qualidade do norte-americano. Dentre as críticas, a acusação de que a Cinédia foi um projeto que não escapou de sua eterna condição de colonizado (FERREIRA, 2006). Estas produções continuaram utilizando o método seguro das comédias musicais e iniciaram o que seria conhecido por "chanchada" (GOMES, 1996), levando o gênero para as telas até 1951, quando encerrou suas atividades.

Além da Cinédia, os anos 1930 também viram outros estúdios de menor expressão tentar trazer à tona a produção industrial de cinema, como a Brasil Vita Filmes de Carmen Santos, a Visual Films, a Companhia Americana de Filmes, etc. Alguns deles duraram por um tempo e outros que acabaram por saturar logo de início.

2.2.2 Atlântida

Seguindo os caminhos abertos pela Cinédia e outras produtoras dos anos 1930, em 1941 o estúdio Atlântida foi fundado por Arnaldo de Farias, Edgard Brasil, Moacyr Fenelon, José Carlos Burle e Alinor Azevedo. Pretendendo alcançar mais a frente do que a Cinédia, a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A almejava avançar em quesitos tecnológicos e de produção. Tudo isto foi feito através do Manifesto da Atlântida, que segundo Lyra (2007), pode ter sido a primeira demonstração, no cinema brasileiro, da consciência da necessidade de adequação da produção e proposta de industrialização à realidade do mercado brasileiro, ou seja, produzir um cinema industrial, mas dentro das condições de mercado que existiam no Brasil.

A princípio, a ideia era fazer filmes engajados com a cultura brasileira e com os ideais dos fundadores da Atlântida, adaptando o Brasil para a tela de uma maneira em que ele mesmo pudesse se reconhecer culturalmente. Entretanto, o estúdio acabou se rendendo aos filmes de entretenimento popular mais simples, entrando em uma fase de investimentos pesados no gênero da Chanchada. que inclusive, se configurou na ideia de que o brasileiro era um povo hospitaleiro, gentil e malandro. Muito desse estigma pode ser traçado ao cinema desenvolvido no Brasil nos anos 1940 e 1950, encabeçado pela Atlântida. A "alegria" foi talvez a principal característica dos filmes do estúdio (Bastos, 1997). A empresa também produziu

filmes mais sérios, mas estes eram, geralmente, de menor impacto do que as comédias. O filme de maior bilheteria foi "O Ébrio" (1946), de Gilda Abreu. Um filme musical dramático de um homem perdido no vício da bebida.

O estúdio também criou muitas estratégias de gestão dentro do universo da indústria do entretenimento. Podemos citar duas fortes ações, sendo a primeira delas o aproveitamento da sanção de 1946 da lei 20.493, que obrigava as salas de cinemas a exibirem ao menos três filmes brasileiros por ano, que foi uma forte fonte de motivação para o estúdio. (Lyra, 2007). Também foi adaptado dos estúdios norte-americanos a ideia do "star system", que seria o escalamento de certos atores e atrizes para papéis semelhantes em diversos filmes, como o ator que sempre é o vilão, galã, mocinho, par romântico ou parte do elenco de comédia. Podemos citar os nomes de atores reconhecidos até hoje pela sua participação nesse sistema, como Grande Otelo, Oscarito, e o casal Eliana e Anselmo Duarte (Lyra, 2007). A importância destes atores foi muito grande para a realização cinematográfica, principalmente a de Oscarito, que desenvolveu tipos de atuação que o permitia navegar entre gêneros e temáticas, ultrapassando em importância os próprios galãs da companhia (Bastos, 1997).

A Atlântida produziu suas chanchadas até os anos 1960, quando o gênero começou a decair e o cenário para os estúdios e o cinema industrial começou a ficar mais complicado. Dentre os vários motivos para a queda da Atlântida poderíamos considerar o início da disseminação da televisão e uma nova onda de filmes mais realistas sobre as condições da sociedade brasileira. A Atlântida praticamente encerrou suas atividades em 1962, continuando apenas na distribuição de alguns filmes por alguns anos (Bastos, 1997), tendo fechado com a fama de maior fábrica de filmes do país.

2.2.3 Vera Cruz

Após a onda do jeitinho brasileiro na Atlântida e a lógica hollywoodiana de produção da Cinédia, em São Paulo, no ano de 1949 temos a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Como disse Gomes (1996), os anos 50 marcam a volta de São Paulo ao cenário do cinema brasileiro. Inclusive com outras produtoras como Maristela e Multifilmes. Mas nenhuma delas seria tão importante e grandiosa como a Vera Cruz. Esta retornaria mais uma vez o pensamento industrial

do cinema, mas de uma forma ainda não vista. Seria um cinema caro, de classe e requinte.

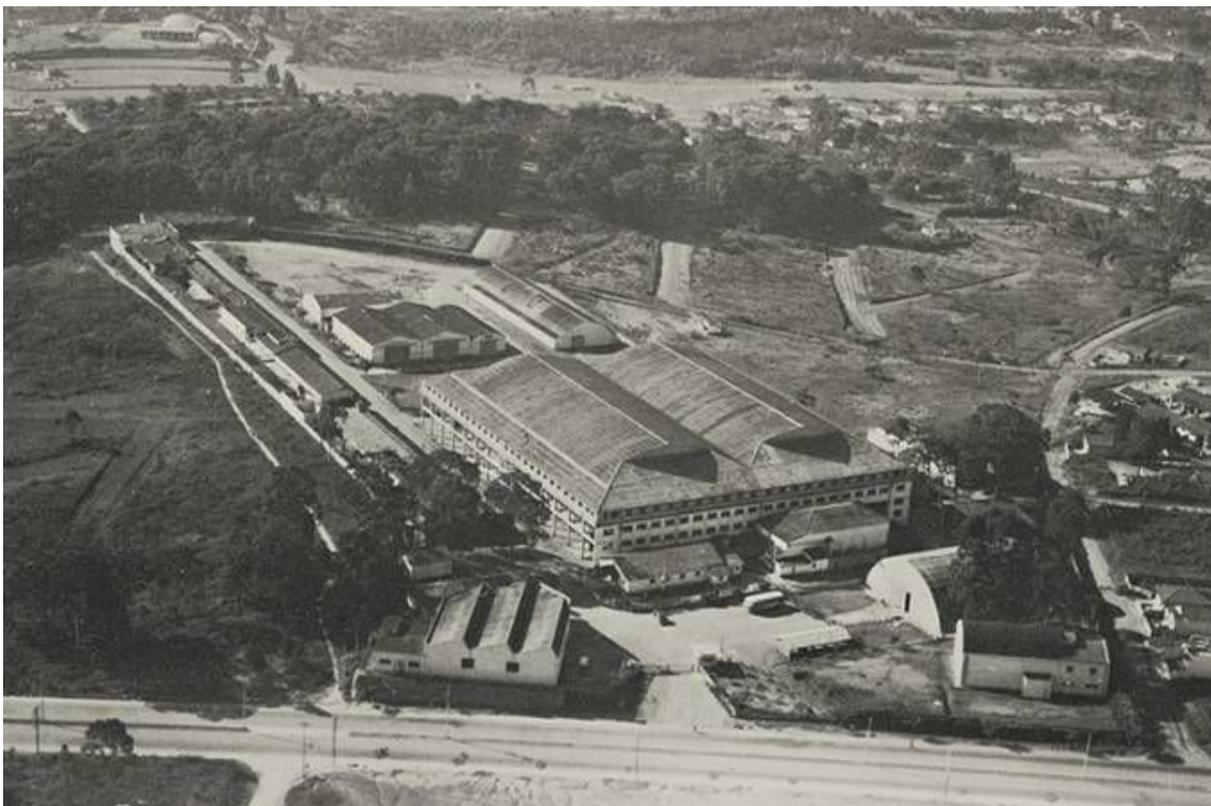
Foi em meio a um momento de grande efervescência cultural em São Paulo, em um pós-guerra cheio de ideias e realizações que a companhia surgiu (GALVÃO, 1981). A iniciativa privada começou a se fazer mais presente na cidade e a tomar as rédeas em muitas questões antes ligadas ao governo. Junto a isso, se fez uma vontade das elites de investirem na produção cultural e artística, dentre elas, o cinema.

O estúdio foi fundado em uma parceria de Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho. Zampari que havia na mesma época fundado o Teatro Brasileiro de Comédia, se uniu a um membro de uma das principais famílias de industriais do Brasil para criar a Vera Cruz. O objetivo da companhia era precisamente "criar" uma indústria cinematográfica no Brasil do zero (GALVÃO, 1981).

Este ato demonstra que, mesmo tendo seguido a lógica de uma produção nacional mercadológica e de um pensamento industrial de cinema, ela negou os filmes anteriores e não se relacionou com suas produções. Na perspectiva dos fundadores e idealizadores da Vera Cruz, mesmo com o ideal de indústria das produtoras anteriores, todo o equipamento, profissionais contratados, organização de produção e plenas condições de realização, as obras ainda traziam uma certa pobreza e simplicidade. A proposta da nova companhia era exatamente o contrário, por isto ela trouxe com mais força novos técnicos, grandes estúdios, equipamentos sofisticados e dinheiro.

O estúdio foi construído em um terreno da família Matarazzo, na região onde ficava uma granja. Um investimento modesto perto das outras ações e bens da família (MACIEL, 2008). Mesmo com todos estes avanços e capital, a empresa enfrentou um problema comum no contexto mercadológico do cinema brasileiro: a distribuição. Mas não foi somente esse percalço que apareceu no caminho da empresa. Um de seus grandes problemas era o alto valor de investimento para uma bilheteria variável com alguns filmes, rendendo mais, outros menos.

Fotografia 1 - Estúdio da Vera Cruz



Fonte: Projeto Memória Vera Cruz (1987)

Segundo Maciel (2008), investimentos para a construção dos estúdios, do dinheiro aplicado para a compra de materiais e equipamentos importados, grandes gastos de realização, falta de apoio governamental e políticas de proteção, projetos inacabados, baixo preço de ingressos e prejuízos financeiros devido a contratos com as distribuidoras Universal e Columbia, colocavam a Vera Cruz em um caminho para um fim inevitável.

A companhia entrou em falência no final dos anos 50, mas a partir de 1954 foi controlada pelo Banco do Estado de São Paulo, após ter vendido suas ações, por enfrentar os problemas com grandes orçamentos e pouca bilheteria.

Segundo o diretor inglês Tom Payne, que veio para o Brasil para trabalhar na empresa, em relato para Maria Rita Galvão (1981, p. 157),

Então a Vera Cruz faliu. Não porque os seus filmes não fizessem sucesso, não porque não estivesse na linha certa, mas porque não teve ajuda nem para seguir a sua linha certa. Nem do governo, nem de ninguém. O Governo... veja, estávamos trabalhando numa época em que a legislação cinematográfica tinha coisas como, por exemplo, permitir que o importador

de cinema pagasse por uma fita já impressa - e pagasse por quilo! - o mesmo preço que os produtores pagavam para pagar película virgem, não impressa. (GALVÃO, 1981, p. 157).

É como se a empresa estivesse isolada com suas ideias e ambições, sem uma consciência geral e legislativa que desse suporte para o tipo de filme produzido prosperar mercadologicamente.

Novamente podemos ver o pensamento industrial para o cinema brasileiro em destaque com a criação da Vera Cruz. Como pudemos observar anteriormente, desde os anos 1920 que existia a preocupação para o desenvolvimento deste modelo. Cada empresa trouxe sua forma de lidar e sua visão para o empreendimento e o mercado nacional. Como observamos com a Vera Cruz e sua forte negação dos esforços passados, este pensamento em relação a industrialização do cinema era particular de cada companhia, sem uma união, associação ou conjunto de esforços de uma classe empresarial pelo cinema.

Veremos isto ainda com mais força durante o fim da Vera Cruz, com o início do movimento chamado "Cinema Novo". Uma união estética, narrativa e de produção entre diversos realizadores, inspirados por outros movimentos ao redor do mundo que negavam o cinema tradicional e comercial de seus países. No Brasil, inclusive, tomando proporções de fortes críticas políticas e sociais.

2.3 ESTADO E INDÚSTRIA

Foi durante o mesmo período do encerramento das atividades na Companhia Cinematográfica Vera Cruz que se iniciou o movimento do Cinema Novo. Encabeçado por grandes cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, os realizadores se inspiraram em movimentos internacionais que também negavam a forte presença do cinema hollywoodiano e industrial em seus países.

No Brasil, o Cinema Novo trouxe a representação mais realista do país para as histórias contadas nas telas. Mostrando as mazelas, pobreza e personagens esquecidos, diferenciavam-se da abordagem dada durante o período do cinema industrial e da chanchada.

Segundo Jorge (2003, p. 79) "os cinemanovistas queriam fazer um cinema que fosse dirigido ao povo brasileiro, que falasse de temas nacionais e que tivesse função política". É este aspecto político que os distanciaram das produções

anteriores e, com o sucesso internacional de seus filmes, fizeram o cinema brasileiro mudar suas perspectivas.

Foi uma década diferente para o cinema, com um afastamento da classe cinematográfica da produção industrial e uma aproximação com a autoria e poder crítico do cinema. Além destes fatores, no dia primeiro de abril de 1964, o exército tomou o poder no Brasil e uma ditadura militar se instaurou no país por 21 anos. Neste período houve uma crescente centralização das atividades econômicas nas mãos do Estado com um plano bem elaborado de controle dos meios de produção, dentre eles, o cinema. Foi durante o governo militar que aconteceu a primeira participação estatal maciça no cinema. Amâncio (2007) afirma que isto se deveu a um projeto de institucionalização cultural de extensão nacional perpetuada pelos militares, que em 1969 culminou com a fundação da Empresa Brasileira de Filmes S.A, a Embrafilme.

2.3.1 **Embrafilme**

Conforme Jorge (2002), a Embrafilme foi criada em 12 de setembro de 1969 no governo de Emílio Médici, num dos piores períodos de censura e violência do regime militar. O governo promoveu a censura de obras culturais, mas investiu numa estrutura de fomento da produção cinematográfica, que lhe permitiu maior centralização e incorporação das produções sob a tutela do Estado.

A Embrafilme se estruturou como uma empresa de economia mista, com 70% das ações pertencentes ao Estado e o restante dividido entre instituições públicas e privadas. A empresa surgiu como uma distribuidora, mas com o passar do tempo, seu maior objetivo se tornou a fiscalização, incentivo e fomento da produção de filmes nacionais, assim como a internacionalização deles. Até este momento, a participação do Estado no mercado cinematográfico era tímida. Segundo Amâncio (2007), a participação se dava na criação de alguns mecanismos de proteção e no âmbito da obrigatoriedade de exibição do filme nacional. Com a ditadura e as novas demandas da classe cinematográfica, aconteceu uma forte mudança na forma de se estruturar o mercado. A partir de então, a lógica das relações comerciais se baseou na forte presença do Estado.

A Embrafilme incorporou o Instituto Nacional de Cinema (INC), fundado em 1966. O INC foi responsável por estabelecer o primeiro programa de fomento à

produção de cinema no país, a partir de recursos vindos dos depósitos compulsórios das empresas distribuidoras estrangeiras (AMÂNCIO, 2007). Dentre estas, a "Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional", taxa que era cobrada por metro linear de qualquer filme exibido em salas de exibição ou na televisão (NETO, 2004). Somando o desejo da nova classe cinematográfica por um cinema popular e um mercado fortalecido para seus filmes, com o ideal militar da formação de uma cultura brasileira, a Embrafilme se tornou um campo fértil de produção. No início dos anos 1970, a empresa se consolidou. Quando o General Ernesto Geisel assumiu o governo, em 1974, houve ainda uma maior aproximação dos profissionais do cinema com a Embrafilme, com a indicação do Roberto Farias para a direção geral, apoiado explicitamente por Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos (AMÂNCIO, 2007).

A ampliação da empresa, a extinção do INC e a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine) foram as principais mudanças da nova gestão. Além disso, fortes políticas públicas foram estabelecidas, e no final dos anos 1970 o cinema brasileiro conseguiu avançar um pouco além no confronto contra a dominação do filme estrangeiro.

Nos anos 80, a dívida externa do Brasil atingiu níveis muito altos, e uma crise econômica afligiu o país. Em meio a isto, a mudança no sistema político e civil também trouxe fortes alterações para os projetos e a Embrafilme embarcou na crise. A empresa sofreu ataques da imprensa, que a acusou de ser um "cabide de empregos"⁴ e de ter envolvimento com esquemas de corrupção, em uma narrativa contra o aparelhamento Estatal. Como afirma (JORGE, 2002, p. 147), "Entre o público de cinema em geral, a imagem da Embrafilme é a pior possível". Com a soma da inflação, os orçamentos diminuíram e a produção também. Foi o início da queda da empresa, pois para financiar seus projetos, a Embrafilme tinha de utilizar outros aparatos externos que vinham sido criados, como, por exemplo, a Lei Sarney de 1986⁵.

⁴Nome dado para uma instituição quando esta tem a finalidade de garantir cargos a apadrinhados políticos, os empregando sem necessidade para a administração.

⁵Lei Sarney foi a lei anterior ao que conhecemos atualmente como Lei Rouanet. Ela permitia abatimento no imposto de renda por doações, investimentos e patrocínios a cultura.

Foi com a chegada do primeiro presidente eleito após a redemocratização que a Embrafilme teve seu final. Motivado por uma política de privatizações e controle da dívida externa, Fernando Collor de Mello, eleito em 1989 passou muitas empresas estatais para o âmbito privado, e extinguiu a Empresa Brasileira de Filmes. Nem os sistemas de controle estatístico foram mantidos e após um avanço considerável do mercado cinematográfico brasileiro, este deveria agora recomeçar do zero (AMÂNCIO, 2007).

2.3.2 Era Collor

A década de 1990 iniciou com mais uma ruptura ao modelo de produção cinematográfica vigente. Com a sanção a lei nº.8.029, em 12 de abril de 1990, o presidente Fernando Collor de Mello surpreendeu a todos ao colocar em prática o Plano Brasil Novo (Reis e Silva, 2005). Além de bloquear os ativos financeiros da população, houve um desmonte no aparelhamento estatal e a desregulação do mercado. Com isso o Ministério da Cultura, a Embrafilme e o Concine acabaram e todas suas políticas também. Isto implicou em uma forte mudança estrutural nas práticas de mercado do cinema, e uma redução drástica na produção nacional, que aconteceu entre o ano da sua posse e 1992, com a sua renúncia. Dentre os instrumentos de fomento que terminaram estava a própria Lei Sarney, demonstrando que a lógica do apoio do Estado para atividade foi completamente extinta a partir deste governo.

A produção brasileira de filmes foi quase nula no ano de 1992, com apenas um filme brasileiro sendo lançado, "A Grande Arte" (1992) de Walter Salles, uma coprodução entre Brasil e Estados Unidos.

Ao final deste mesmo ano, denúncias de corrupção levaram Fernando Collor a renunciar para evitar um impeachment e seu vice, Itamar Franco, tomou posse. Seu governo acabou voltando, aos poucos, com uma política menos radical de diminuição Estatal. E depois de todos os desmanches da máquina pública durante o período Collor, novas políticas governamentais surgiram, e ocorreu a volta do cinema nacional aos olhares das políticas de incentivo.

A "cota de tela" voltou, mesmo que em números menos expressivos do que as aplicadas pela Embrafilme (MATTA, 2009). Com isto, o cenário começou a mudar para as políticas públicas em geral, o que causou um gradual retorno da participação

Estatual no mercado cinematográfico. Iniciou-se uma nova onda de demandas da classe cinematográfica brasileira, conforme afirma Reis e Silva (2005, p. 122), "no sentido de que o novo presidente atenda às reivindicações do setor, diante da inexistência de fontes de recursos para financiamento da produção".

2.3.3 Mais um Novo Início

Começa uma nova fase para o cinema. Em 1993, com o início do governo de Itamar Franco, foi restabelecido o Ministério da Cultura, criada a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual (SDA) e novas políticas para o cinema começaram a ser adotadas. Em 20 de julho deste mesmo ano, foi assinado o Decreto lei 8.685/93, criando novos modelos de políticas de fomento e incentivo para a produção nacional, depois denominada Lei do Audiovisual - "audiovisual" se tornaria uma nova expressão para práticas cinematográficas (ao menos no início destas políticas), pois a televisão, por exemplo, continuou com suas regulações pelo âmbito das telecomunicações (REIS E SILVA, 2005).

Outra medida importante foi o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, edital responsável por filmes que marcam o início de um novo período para o mercado nacional, como "Carlota Joaquina, Princesa do Brazil" (1995) símbolo inicial do o momento.

Mais tarde, a lei nº 8.977/95, ou "Lei do Cabo"⁶, também foi relevante para a produção de cinema nacional. Em seu Art. 31º, inciso IV diz que as emissoras são obrigadas a "exibir em sua programação filmes nacionais, de produção independente, de longa-metragem, média-metragem, curta-metragem e desenho animado". Isso abriu margem para um novo aproveitamento de mercado do cinema brasileiro em parceria com a televisão, que não estava muito bem relacionado até então. Como coloca Souto (2007):

Mas se por um lado a ideia de um canal dedicado à produção audiovisual brasileira independente era uma reivindicação antiga de parte dos cineastas, por outro lado, ela também tornou-se um grande atrativo de vendas para as operadoras, uma vez que o canal era vendido apenas no

⁶A Lei do Cabo foi um aparato regulatório da televisão a cabo no Brasil, tratava ela como serviço de telecomunicações e incentivava a participação de outros produtos em seus canais. Como seria o caso da participação dos filmes brasileiros. (Nota do Autor)

pacote Advanced, o mais caro da maior operadora, Net, e com uma base restrita de assinantes. (SOUTO, 2017, p. 38).

Mesmo com a volta da participação estatal, a lógica ainda era de uma agenda neoliberal. As políticas incentivavam o mercado a criar sua própria regulamentação, pois a Lei do Audiovisual garantia incentivos fiscais e abate no imposto de renda para aqueles que investissem em obras audiovisuais (BRASIL, 1993). Esta mudança implicou na forma da relação do Estado com o mercado de cinema, pois este agora teria uma participação mais coadjuvante, criando sistemas para que a economia do audiovisual se estruturasse.

Quando os primeiros filmes começaram a ser produzidos e exibidos através da lei, teve início o período conhecido como "Retomada" do cinema brasileiro, fenômeno composto pela grande produção e reconhecimento internacional de filmes nacionais. Mesmo com tais incentivos, a questão mercadológica continuava contando com vários impedimentos, gerados pela falta de uma estruturação institucional do cinema. Problemas com distribuição, exibição, controle e regulação se agravaram, até que em 06 de setembro de 2001, depois do III Congresso do Cinema Brasileiro ocorrido em Porto Alegre, RS (entre 28 de junho e 1º de julho de 2000) e apelos da classe, foi criada a Agência Nacional do Cinema - Ancine.

2.3.4 **Ancine**

Ao fim dos anos 1990 e início dos anos 2000, iniciou uma mudança na forma estrutural de apoio à máquina produtiva cinematográfica. De uma não ação e desvinculação estatal radical, gradualmente a forma de relação do governo com a produção cinematográfica nacional foi se alterando e tomando uma nova direção, semelhante em alguns pontos, mas diferente em princípios do que foi visto na Embrafilme. Muitos filmes foram produzidos ao fim dos anos 90, comparado ao início, e muitos deles com relevância em prêmios internacionais.

Já em 2001, ao fim do governo de Fernando Henrique Cardoso, após reivindicações da classe cinematográfica, foram criados a Ancine e o Conselho Superior do Cinema. A agência com o objetivo de regular, fomentar e fiscalizar a

produção cinematográfica e audiovisual⁷. O Conselho estruturaria uma equipe colegiada com competências para formulação de políticas nacionais para o cinema e diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. Entretanto, desta vez, a Ancine assumiu um papel - mesmo que relevante - coadjuvante frente às decisões mercadológicas que envolvem as várias etapas da criação de obras fílmicas.

Foi neste mesmo momento que aconteceu o início de uma nova etapa para o cinema brasileiro. Com o sucesso do filme “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, foi reconhecido por alguns autores reconhecido o fim da Retomada e o início de um novo fenômeno, chamado de Pós-Retomada do cinema. Após muitos anos, o Brasil reconheceu êxitos na forma de produção cinematográfica, sendo o filme de Fernando Meirelles o recordista de público desde o início da Retomada com Carlota Joaquina (Carla Camuratti, 1995). Isto expressou um sentimento de início na continuidade e na estabilidade no processo de produção de filmes no país, com novas perspectivas de financiamento e relação com o mercado. Como afirma Antonelli (2011, p. 117):

Certo é que, a partir do final dos anos de 1990 e início dos anos de 2000, a retomada do cinema brasileiro ganhou outras características que justificaram a nova denominação, apesar de ainda manter vivos alguns traços do período anterior. Como novo, há o esgotamento do modelo de financiamento e uma nova perspectiva para a política cultural relacionada ao cinema após a criação da Ancine. (ANTONELLI, 2011, p. 117).

Criada sob a esfera do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio, a Ancine permaneceu sob a tutela da Casa Civil até, em 2003, ao passar para o Ministério da Cultura (FORNAZARI, 2006). A agência foi peça chave na transformação mais recente da relação governo / indústria, pois surgiu no Brasil a figura de um Estado regulador.

Esta política foi vista na própria estruturação autônoma que as instituições começaram a tomar. A característica independente estava ligada à ideia de neutralidade que tal órgão devia ter frente ao funcionamento de um livre mercado. Da mesma maneira, sua relação com as entidades ministeriais também se alterou, melhor descrita como uma veiculação, ao contrário de subordinação. Então, as

⁷De certa forma, semelhante ao que vimos ao fim dos anos 60 com o Estado empresarial. Mas em seu princípio, a agência tomaria apenas um aspecto institucional de regulação de mercado

decisões da agência não podiam ser contestadas ou sofrer recursos de suas figuras ministeriais (IKEDA, 2011). Somando isto a uma autonomia financeira garantida pelo Tesouro Nacional, a Ancine se tornou uma grande e complexa agência regulamentadora brasileira. Era uma nova tentativa de formação do mercado nacional de cinema com a participação estatal, mas com uma abordagem nova e um pouco distante do que havia sido feito pela Embrafilme.

A maior parte das formas de fomento realizadas pelo Estado foram através de leis de incentivo. Sendo a Ancine seu órgão regulador, com o tempo, esta foi uma função de extremo peso para a agência. Como diz Ikeda (2011), a Ancine se tornou, basicamente, uma gestora de mecanismos de incentivo fiscal, acompanhando, melhorando e arrecadando verbas. E logo esta iniciativa demonstrou resultados.

Como aponta Reis e Silva (2011), no ano de 2003 o cinema brasileiro alcançou um desempenho excepcional, com a participação de público nas salas de exibição partindo de 21 milhões de espectadores para um total de 102 milhões de ingressos vendidos no país. O cenário da produção nacional traçou uma nova curva, mostrando em diversas pesquisas e análises de dados coletados pela Ancine um aumento em produtoras, distribuidoras, salas exibidoras, bilheteria, etc. Marcos relevantes para estabelecer concretamente o novo período da Pós-Retomada para o cinema.

3 CONCEITOS DA RELAÇÃO INDÚSTRIA E CINEMA

O cinema nasce como uma invenção científica, explorada pelos irmãos Lumière como uma nova tecnologia ao fim da era industrial. Já nos Estados Unidos, o cinetoscópio, inventado por William Dickson⁸ para Thomas Edison já buscava explorar as possibilidades monetárias da novidade, cobrando uma moeda para que alguém pudesse ver as fotografias em movimento que passava pela máquina. As sensações, experiências e sentimentos que a construção planejada de imagens em movimento pode causar em alguém, seja por uma história, uma representação ou uma figura, são as mais diversas, e também é seu uso dentro da sociedade.

Os filmes se apresentam em várias características; artísticas, comerciais, experimentais, etc. Como dito por Dahl (1977) é também o cinema uma arte industrial. Com o passar dos anos a produção cinematográfica foi se padronizando e o crescente apelo popular foi chamando a atenção de exibidores e realizadores que começaram a investir cada vez mais em suas obras. O cinema se tornou industrial a partir de seu gradativo aumento na complexidade e duração. Necessitava-se de mais atores, mais técnicos, mais dinheiro e mais tempo. Os retornos conseguiam ser maiores do que os gastos, para aqueles que conseguiram aderir à comercialização do cinema em primeiro lugar.

Como afirmamos, as imagens em movimento também são uma forma de expressão de seus realizadores, não demorando muito a ser considerado a sétima arte. E é então que estes dois conceitos entram em choque. Dahl (1977) dizia que o mercado do cinema era a forma mais simples da cultura cinematográfica brasileira ao afirmar “mercado é cultura”. A partir da produção sequencial e industrial de um produto cultural, a questão gira em torno da possibilidade de ser feita uma obra de arte nestes parâmetros, e quais suas consequências.

3.1 INDÚSTRIA CULTURAL

Um dos primeiros trabalhos teóricos acadêmicos que falava profundamente sobre a relação dos meios industriais com a cultura foi o estabelecido pelos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer. Eles cunharam o termo "Indústria Cultural" em

⁸Mesmo tendo sido um projeto de William Dickson, a patente da invenção seria da companhia de Thomas Edison.

no livro "Dialética do Esclarecimento" (1944) no capítulo "a indústria cultural: a iluminação como engano em massa". Adorno e Horkheimer eram proeminentes estudiosos e membros da conhecida "Escola de Frankfurt", vertente de teorias sociais e filosóficas, vinculado ao Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt.

A indústria cultural nasceu com o estabelecimento de uma relação mercantil do capital com a cultura. Com a "Revolução Industrial"⁹ do século XIX e o desenvolvimento da capacidade massificada de comunicação, valores culturais começaram a ser produzidos e distribuídos em larga escala. Já Teixeira Coelho (1980) afirma:

(...) embora esta Revolução seja uma condição básica para a existência daquela indústria e daquela cultura, ela não é ainda a condição suficiente. É necessário acrescentar a esse quadro a existência de uma economia de mercado, isto é, de uma economia baseada no consumo de bens; é necessário, enfim, a ocorrência de uma sociedade de consumo, só verificada no século XIX em sua segunda metade — período em que se registra a ocorrência daquele mesmo teatro de revista, da opereta, do cartaz". (COELHO, 1980, p. 6).

Formou-se, portanto, a ideia de indústria cultural a partir do consumo massificado de produtos e obras artísticas de amplo apelo popular. E que, ao longo do século XX, tomariam espaço em outros meios de comunicação que surgiram e ganharam grande espaço no meio social.

Os teóricos da indústria cultural afirmavam que o tratamento mercadológico e de reprodutibilidade massificada da expressão artística poderia acarretar problemas já vistos em outros meios de produção do século XIX. A produção serial da cultura e sua diminuição de complexidade para o grande consumo se tornou o mesmo plano de negócios dos industriais donos desses meios de produção. No que tange a cultura de massas, poderia se transformar em uma utilização ideológica de um pensamento dominante.

O produto artístico da indústria cultural, em seu entretenimento, carregaria um peso alienador para o consumidor. Como afirmam Adorno e Horkheimer (1986), o terreno em que a técnica conquista seu poder na sociedade, é também o poder que

⁹Período entre o final do século XVIII e início do século XIX de transformação nos métodos de manufatura para produção com máquinas.

os mais fortes economicamente exercem sobre a sociedade". Para os teóricos, o ponto da diminuição do valor intelectual das produções culturais era chave para a transformação do entretenimento e lazer em figuras alienadoras. Tudo a partir de uma lógica capitalista, voltada apenas para o acúmulo de lucro e benefício monetário para os donos das indústrias.

Para Adorno e Horkheimer (1986), o cinema, assim como a revista e o rádio, constituiu um sistema. Algo bem elaborado e pensado justamente para atrair o máximo de pessoas o possível para seus produtos, por vezes simplistas e perpetuadores dos sistemas economicamente dominantes. Em "Dialética do Esclarecimento", filmes de estúdio são comparados a montagem industrial de carros, como na comparação entre a série de carros da Chrysler e General Motors, em que se afirma que a diferença entre estes é ilusória. Tais comparações servem apenas para perpetuar uma ilusão de concorrência e de escolha, da mesma maneira em que as produções da *Warner Brothers* e da *Metro-Goldwyn-Mayer*¹⁰. (ADORNO; HORKHEIMER, 1986). Como se esses filmes fossem todos o mesmo produto de um grande sistema capitalista, apenas interessado na reprodução massificada de produtos culturais elaborados para entretenimento barato e não-intelectual, novamente na ideia da alienação.

Este ponto da ilusão de concorrência e escolha é analisado também pelos teóricos da indústria cultural. Eles afirmam que os donos dos meios de produção industrial de cultura e seus produtores, em toda uma cadeia de mercado, dominam e decidem o tipo de conteúdo que será exibido. Como se o espectador não tivesse a real liberdade de escolha, pois ela está inserida já dentro de um contexto onde toda a produção cultural e suas cadeias de exibição já estivessem manipuladas. E que, independente do conteúdo consumido, este sempre seria o mesmo. Com apenas uma ilusão de diversidade, pois todos estão inseridos no mesmo grande sistema alienador.

Inclusive tais ideias sobre as novas relações da arte com os inovadores métodos de criação, já haviam sido previamente analisados pelo autor Walter Benjamin em diversas obras, dentre elas, "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica" (1935), onde ele foca nas diferentes possibilidades da

¹⁰Dois grandes estúdios de cinema norte-americanos, de extrema relevância durante a era de ouro de Hollywood.

realização artística com o advento das máquinas. Pois agora, a obra não era mais única, mas sim, poderíamos reproduzi-la em série para seu consumo (ou apreciação) em massa. Sobre a relação entre os trabalhos pioneiros de Adorno e Horkheimer e de Benjamin, César Bolaño (1993, p. 106) afirma:

É esse o problema que está na base da popular contraposição que se faz entre o pessimismo de Adorno e o otimismo de Benjamin: enquanto que o pessimismo está calcado no desalento de um ideal conservador, o otimismo se explica pela fé na possibilidade de universalização de uma cultura revolucionária de resistência, permitida pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. (BOLAÑO, 1993, p. 106).

Outro relevante autor que analisa os trabalhos de Benjamin, Adorno e Horkheimer, e suas ideias, foi Umberto Eco. Eco, em "Apocalípticos e Integrados" (1964), faz uma clara distinção entre as formas de interagir com os conceitos da indústria cultural. Os "integrados" seriam os adeptos, aqueles não teorizam ou estudam profundamente sobre o tema, que toleram e também produzem e se envolvem na prática da realização de produtos culturais. Já os "apocalípticos" são, justamente, os partidários as ideias, principalmente, de Adorno e Horkheimer. Que veem a indústria cultural como a "barbárie da cultura" capaz de produzir e ou acelerar a degradação do homem (COELHO, 1980). Eco é considerado uma segunda onda dos estudos sobre este tema, criando um lado crítico aos pensamentos de Horkheimer e Adorno.

Coincidindo com o desenvolvimento e debate das ideias, um período de revolução tecnológica se aproximou e a União Soviética iniciou um processo de colapso econômico. Seguindo anos de uma Guerra Fria¹¹ entre Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, instituições internacionais começaram a colocar em pauta de forma ainda mais contundente questões econômicas que antes não faziam partes de suas políticas. Dentre elas, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)¹², que em 1982 lançou um livro com a sua caracterização de Indústria Cultural, seguindo um rápido crescimento em sua atividade em países ao redor do

¹¹Conceito aplicado, pois, ambas as nações nunca entraram em conflito bélico declarado, apenas apoiavam economicamente guerras e conflitos a seu favor. Seu início foi dado logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, e seu final com a dissolução da URSS.

¹²Uma das agências especializada da Organização das Nações Unidas (ONU).

mundo. Conforme o Plano da Secretaria da Indústria Criativa (2011), existiria indústria cultural quando "os bens e serviços culturais se produzem, reproduzem, conservam e difundem segundo critérios industriais e comerciais" (MINC, 2011, p. 88). Começou a existir, portanto, uma institucionalização do pensamento industrial em relação a cultura, que se demonstrou favorável para a economia e geração de emprego em muitos países.

Deste modo, com a aproximação do final do século XX, a indústria cultural começou a se reformular dentro do pensamento institucional e social. Isto em resposta a grandes mudanças que estavam acontecendo no âmbito econômico e também na sociedade. Para isto, a própria relação da ideia de cultura começou a tomar uma forma mais abrangente. Aquilo que antes era algo quase intocável se tornou um objeto de ativo trabalho e produção. A cultura virou um patrimônio a ser incentivado e reproduzido.

É então que vemos novos termos e conceitos sendo desenvolvidos para representarem as novas formas de tratamento das instituições (tanto públicas quanto privadas) quanto às formas de produção cultural. Como citamos previamente, as políticas públicas para o cinema começaram a ser denominadas como "políticas para o audiovisual" e a indústria cultural também passaria por uma mudança semelhante. Quando surge, através de livros, artigos e projetos, o termo "indústria criativa"¹³.

3.2 INDÚSTRIA CRIATIVA

Ao final do século XX aconteceu o fenômeno da globalização¹⁴, acompanhado do início da era da produção digital. Isto trouxe inovações e novas perspectivas em muitas esferas da sociedade, dentre elas, a cultural e a econômica. O termo "indústria cultural" é utilizado atualmente em um contexto de aplicabilidade econômica. Acaba, então, se distanciando de seu sentido antes empregado por

¹³Não existe um consenso definitivo sobre a primeira utilização do termo. (Nota do Autor)

¹⁴"processo pelo qual a vida social e cultural nos diversos países do mundo é cada vez mais afetada por influências internacionais em razão de injunções políticas e econômicas (...) intercâmbio econômico e cultural entre diversos países, devido à informatização, ao desenvolvimento dos meios de comunicação e transporte, à ação neocolonialista de empresas transnacionais e à pressão política no sentido da abdicação de medidas protecionistas" Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 2.0. Setembro de 2006.

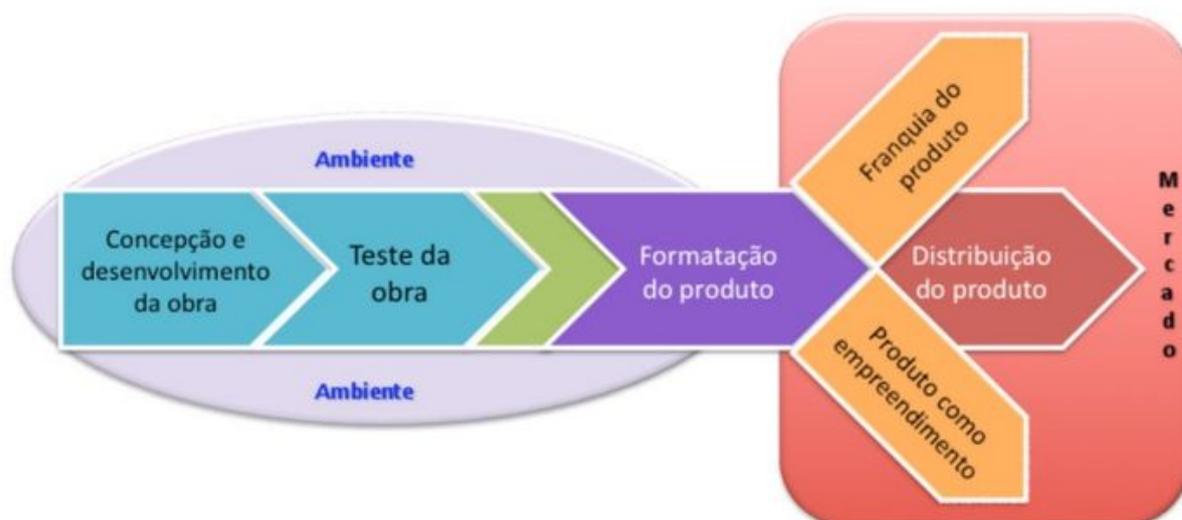
Adorno e Horkheimer, de análise filosófica e social. Este sentido foi sendo aos poucos substituído, em pesquisas, fóruns e programas internacionais, por uma nova categorização, que melhor definiria os diversos segmentos artísticos, e artesanais que se relacionam com aspectos econômicos - a "Indústria Criativa". É dito que o surgimento do termo ocorreu a partir de iniciativas para com políticas públicas pelo governo australiano e também inglês. O caso da Inglaterra é geralmente mais usado por causa de seu pioneirismo e uma agenda política e econômica voltada para estes tópicos (BENDASSOLLI et al., 2009). Inclusive, a Inglaterra teria um de seus ministérios renomeados para "Ministério da Cultura, Comunicações e Indústrias Criativas" no ano de 2005.

Este movimento em prol de uma apropriação da relação dos conceitos de indústria e cultura (posteriormente, criatividade) foi aumentando conforme a relevância que foi desenvolvendo no impacto econômico de países. Um dos motivos para a transição da semântica ter sido feita, foi para abranger mais áreas produtivas, não contempladas pela indústria cultural (MACHADO, 2009). Portanto, uma das principais - senão principal - razões para essa movimentação política é o impacto econômico que a atividade causa, então, foi necessário classificar o que a indústria criativa abrange.

Esta caracterização aconteceu a partir de movimentos teóricos que pensam e definem a criatividade. Dennis Hanson (2012) separa eles em: criatividade artística - aquela em que a imaginação desenvolve capacidades de gerar ideias e interpretar o mundo de novas maneiras; criatividade científica - curiosidade para experimentação e novas soluções para problemas; criatividade econômica - envolve processos mais dinâmicos, relacionados a inovações tecnológicas, práticas, em negócios, marketing, dentre outros, afirmando que estas também são interligadas. O autor desenvolve também, a partir de resultados dos seus próprios estudos com Mecena¹⁵, uma figura representando a ideia de cadeia produtiva e criativa, demonstrando como estas se interligam e formam o que vai ser parte do pensamento que leva as novas lógicas e políticas das indústrias ou economias criativas

¹⁵Sérgio Mecena, docente e autor do Rio de Janeiro.

Figura 1 - Cadeia criativa e cadeia produtiva



Fonte: Retirado de Hanson (2012, p. 234)

Podemos observar, de fato, a aceitação e o apelo econômico e comercial que as atividades criativas e artísticas começam a tomar no fim do século XX e início do século XXI a partir de suas "cadeias produtivas", mas ainda, precisava-se definir o que abrange a caracterização de criatividade dada por estas instituições. Para tentar classificar, Bendassolli et al. (2009), apontam¹⁶:

O governo inglês classifica os seguintes campos como setores criativos: publicidade, arquitetura, mercado de artes e antiguidades, artesanato, design, design de moda, cinema, software, softwares interativos para lazer, música, artes performáticas, indústria editorial, rádio, TV, museus, galerias e atividades relacionadas às tradições culturais. (BENDASSOLLI ET AL, 2009, p. 11).

É importante ressaltar que esta não é a classificação final e oficial do que compõe a indústria criativa ao redor do mundo. Este conceito é ainda discutido, abrangente e sem consenso, mas algumas das áreas tendem a se repetir entre as diversas caracterizações, dentre elas, a da produção cinematográfica. Novamente vemos a presença do cinema dentro de uma categorização de cunho cultural, artístico e criativo. Isto significa que as políticas pensadas para essas áreas contemplariam o cinema, e este estaria envolvido dentro de um contexto

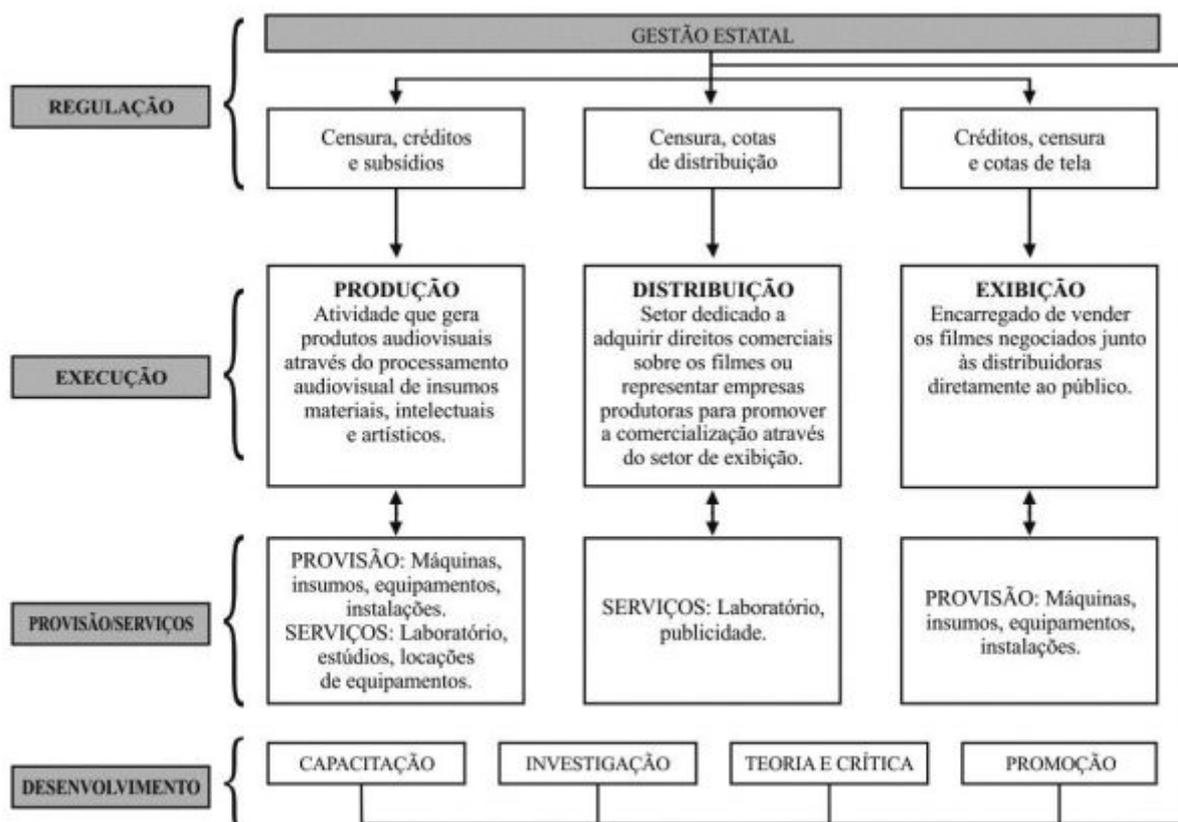
¹⁶O autor fazia referência a um documento do governo inglês não mais disponível.

internacional de esforços públicos para políticas de incentivo das chamadas "indústrias criativas".

São iniciados nos anos 1980, então, os estudos sobre a própria classificação das cadeias produtivas da indústria cinematográfica/audiovisual, a fim de entender quais são os mecanismos que o compõem, como se relacionam, quais seus processos, requisitos, necessidades, objetivos e sistema em geral. Desta forma, se torna mais fácil descobrir e identificar pontos fortes e fracos, onde possam ser desenvolvidas políticas para um suporte voltado ao setor. A indústria deixaria de ser um assunto apenas do interesse da classe produtora (pública ou privada) e faria parte de uma ampla discussão institucional acerca de seus impactos culturais, artísticos e econômicos. Tanto que organizações internacionais do porte das agências que compõem o Sistema das Nações Unidas, como a *United Nations Conference on Trade And Development*¹⁷ (UNCTAD), a Organização Internacional do Trabalho (OIT) e a UNESCO elaboraram programas e documentos, reunido estatísticas e criado eventos acerca do tema (CARDOSO, 2013).

¹⁷Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento.

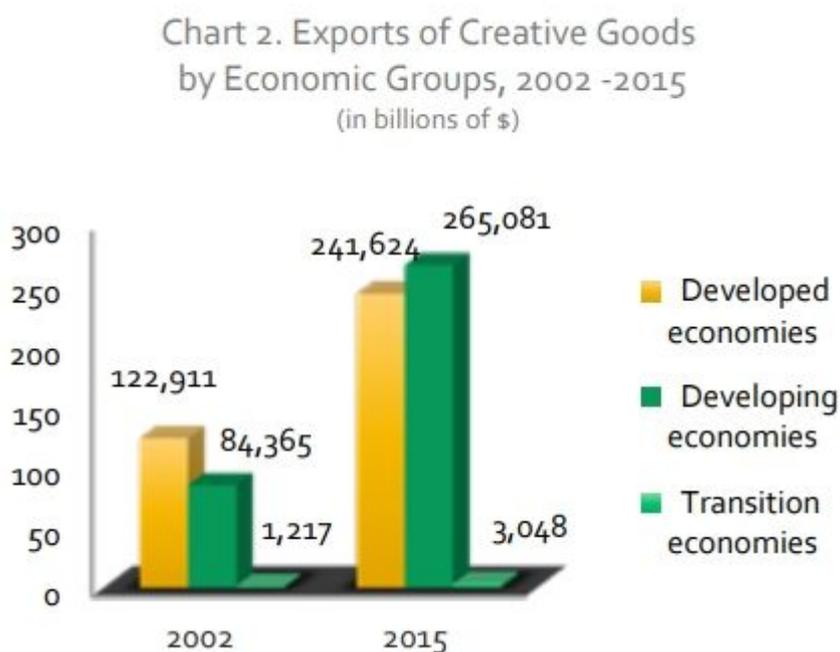
Figura 2 - Exemplo de Cadeia Produtiva do Audiovisual



Fonte: Retirado de Cardoso (2013, p. 92)

Em últimos estudos publicados pela UNCTAD, baseados em coletas feitas pela *United Nations International Trade Statistics Database* (COMTRADE) podemos observar quais são as estatísticas em que se encontram o setor audiovisual no meio das indústrias (ou como chamado pela ONU - "economias") criativas. O estudo abrange o período de 2002 até 2015 em sua avaliação internacional, e no perfil de países, de 2005 até 2014. O trabalho afirma, por exemplo, que a exportação de bens criativos sofreu aumento médio de 7,34% ao ano de 2003 a 2015 (UNCTAD, 2018). Inclusive, um estudo deste mesmo relatório, demonstra que a participação no mercado de bens criativos foi maior em países em desenvolvimento do que em desenvolvidos, como demonstrado no gráfico abaixo.

Gráfico 1 - Exportações de Bens Criativos por Grupos Econômicos, 2002 - 2015 (em bilhões de \$)



Fonte: Retirado de UNCTAD (2018, p. 20)

O crescimento das economias criativas e a participação forte de países em desenvolvimento neste mercado demonstram os benefícios que uma política voltada para a área pode trazer. Portanto, é grande a importância desta temática para o Governo Brasileiro, tanto que em 2014 o setor empregou mais de 11 milhões de pessoas (UNCTAD, 2018).

É muito importante também ressaltar a relevância que a televisão aberta brasileira tem neste ambiente. Ao longo dos últimos 50 anos no Brasil, a TV foi um dos meios de comunicação que mais conseguiu penetrar o imaginário popular. Como sugere a pesquisa do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) de 2012 recolhida por Cardoso (2013), que mostra a partir da medição de porcentagem da penetração dos meios de comunicação no Brasil: a internet estava com 53%, o rádio com 76% e a televisão aberta com 97% de penetração ao redor do país. O cinema fica em sétima posição com apenas 16%. Mais pesquisas foram feitas e, mesmo no período de 2018, a mídia dominante continua sendo a televisão, enquanto o cinema demonstrava lenta melhora em sua bilheteria (MÍDIA..., 2018).

Com relação aos conteúdos exibidos na televisão, em sua grande maioria, são direcionados ao entretenimento. Já com relação a exibição de longas-metragens brasileiros na televisão aberta, um estudo realizado pelo Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (OCA)¹⁸ (2017, p. 43) aponta o seguinte:

A Globo é a emissora que programou maior volume de longas-metragens brasileiros no período, 110 títulos em 125 veiculações, seguida pela TV Brasil, 92 títulos em 229 veiculações e a TV Cultura 31 títulos em 45 veiculações. É irrisório o número de obras brasileiras de longa-metragem programadas pela Record, 4 veiculações de 4 obras, pela Band, 3 veiculações de 1 obra e 2 veiculações de 1 mesma obra pelo SBT. CNT, RedeTV! e TV Gazeta não programaram o formato, de qualquer origem, no período analisado (OCA, 2017, p. 43).

Não é dito na pesquisa qual a quantidade de filmes brasileiros programados pela Rede Globo de Televisão foi produzida por ela mesma¹⁹. Mas de qualquer forma, estes números demonstram a relevância que a televisão tem para manter o meio cinematográfico mais presente de forma midiática. Estes números se tornam ainda mais relevantes para as produções brasileiras quando entramos em contato com os valores de bilheteria no país. O OCA (2018, p.1) disponibiliza informações sobre o mercado audiovisual brasileiro dos anos de 2002 até 2018.

Tabela 1 - Comparação de mercado entre o produto brasileiro e o estrangeiro

	2014	2018
Público	155.612.992	163.454.506
Público filme estrangeiro	136.552.287	139.214.633
Público filme nacional	19.060.705	24.239.873
Renda bruta (R\$)	1.955.943.572,99	2.458.271.967,00
Renda filmes estrangeiros (R\$)	1.734.056.567,39	2.168.169.014,00
Renda filmes brasileiros (R\$)	221.887.005,60	290.102.953,00

Fonte: Adaptado de OCA (2018, p.1)

Como podemos observar no gráfico acima, em cinco anos há um crescimento na participação de mercado do filme brasileiro. Na bilheteria e no público, há um sinal desenvolvimento do setor. De qualquer maneira, a maior parte do público nos cinemas brasileiros é relacionada ao filme estrangeiro. É ele que leva o maior

¹⁸Órgão vinculado à Ancine.

¹⁹A Rede Globo é um dos maiores conglomerados de mídia brasileiro. Sua divisão cinematográfica se chama "Globo Filmes" e produz e co-produz um grande número de obras todos os anos.

público às salas e também tem a maior renda, lucrando na base dos bilhões enquanto os filmes brasileiros não conseguem nem chegar à metade deste valor.

É em meio a estes desafios que está inserido o cinema brasileiro. Tendo que lidar com uma presença massiva e dominante dos filmes estrangeiros, o baixo público para as produções nacionais e, por consequência, a baixa bilheteria e renda gerada pelos filmes. Isto faz com que o audiovisual, em especial a atividade cinematográfica, continue ainda com proporções muito pequenas comparada a outras atividades da mesma "indústria criativa". Mas é observando o sucesso e impacto comercial que o cinema de outros países tem dentro de seus próprios mercados internos, que vemos o pensamento industrial do cinema vivo. Ele está presente nas mais diversas políticas públicas de incentivo e fomento desenvolvidas pelo governo e pela Ancine e o próximo capítulo tratará de analisá-las.

4 POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCENTIVO A INDÚSTRIA

Teóricos e autores do cinema brasileiro reconhecem que hoje ele está em um período chamado "pós-retomada", onde já existe a perspectiva e o trabalho direcionado à criação de um padrão estável de relações mercadológicas internas, assim como uma continuidade no reconhecimento dentro e fora do país. Como vimos anteriormente, mesmo com toda a história de tentativas de industrialização e de estabelecimento de um grande mercado de filmes brasileiros durante os mais de 100 anos do início do cinema no país, ainda podemos afirmar que não existe uma indústria consolidada. Esta premissa está evidente para Neto (2004), que também separa as fases de tentativas de desenvolvimento do cinema brasileiro, desde o período da consolidação do pensamento industrial (1924 até 1940 - com a revista Cinearte e os estúdios da Cinédia e Atlântida), a pluralização do cinema industrial (1941 até 1954 - com a proposta da Vera Cruz e seus grandes investimentos), o impasse industrial (1955 até 1968) ocorrido com o fim da Vera Cruz e o início do Cinema Novo) e a Embrafilme (1969 até 1990). Com certeza o autor também poderia colocar o período das tentativas da Ancine dentro desta lista. Pois mesmo após o estabelecimento da agência, ainda não poderíamos afirmar a existência de uma indústria.

Desta maneira, quando afirmamos a pretensão de analisar as políticas públicas voltadas para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira neste período de "pós-retomada", tentamos trazer um enfoque de contemporaneidade. O objetivo principal é entender as últimas políticas traçadas com o objetivo da construção de um mercado forte e autossuficiente. É importante ressaltar que a relação do cinema no país com o governo e suas políticas públicas ainda é muito forte. O Estado brasileiro é um dos principais responsáveis por manter no cinema uma possibilidade de existência.

Nos últimos anos também vemos uma forte e crescente participação do *streaming*²⁰. e do que parece ser a abertura de uma nova janela para a exibição de filmes, dentro do mundo digital. *Smartphones, tablets, smart TVs*, são as novas plataformas que permitem o acesso à filmes através de portais de exibição via

²⁰Streaming (ou fluxo de mídia) é uma forma de distribuição digital de conteúdos multimídia através da internet. (Nota do autor)

internet, e que só recentemente estão sendo regulados para poder converter em ganhos e proteções a produção nacional.

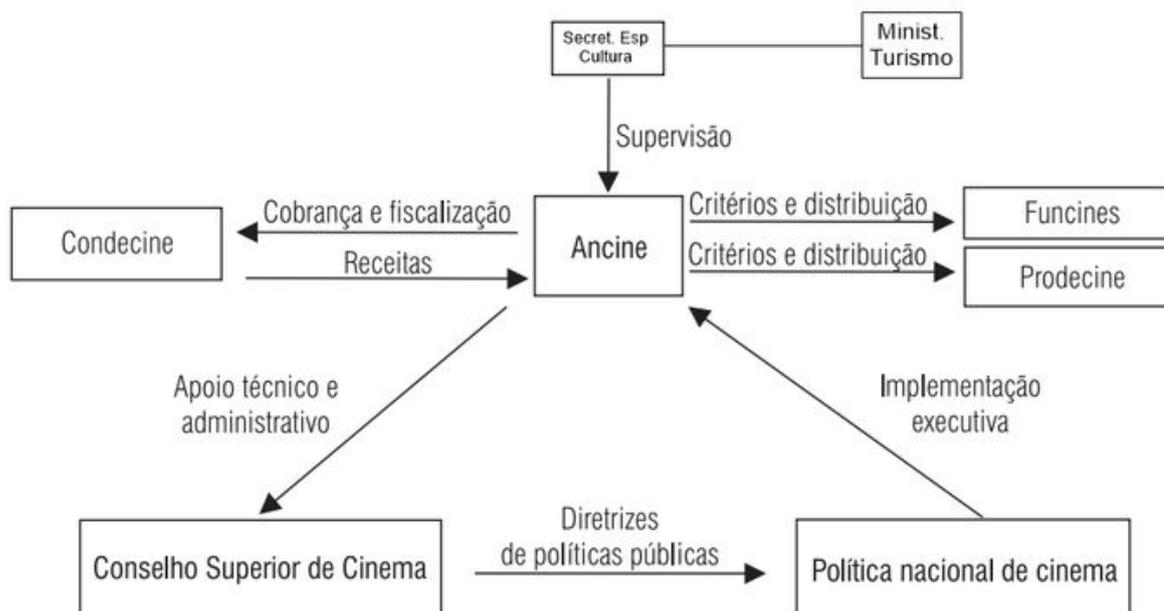
Inclusive, um fato importante de se ressaltar é que, quando Luiz Inácio Lula da Silva assume a presidência, um dos projetos de seu governo era a criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (ANCINAV). Seria desenvolvida a partir de um aumento nas funções da Ancine. Segundo Fornazari (2006, p. 662):

Um dos objetivos da Ancinav é equilibrar as condições de participação da indústria cinematográfica e audiovisual nacional em relação à produção internacional e ao monopólio de empresas de produção e distribuição de massa, resguardando e protegendo, com mecanismos especiais, a diversidade e a competitividade do mercado setorial interno. (FORNAZARI, 2006, p. 662).

O projeto também previa novas políticas e taxas para a área da telecomunicação, principalmente das grandes emissoras de televisão. Isto foi um dos principais motivos de seu projeto não ir para frente e ter sido esquecido.

A Ancine foi criada a partir do Art. 5º da Medida Provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001, sendo uma autarquia especial, vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (na época), observado o disposto no art. 62 da Medida Provisória, órgão de fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica e videofonográfica, dotada de autonomia administrativa e financeira (Brasil, 2001). A agência se caracterizava como uma instituição reguladora e fiscalizadora. Suas atividades no fomento, buscando implementações de políticas setoriais e arrecadando taxas, a aproximaram mais de um modelo de agência executiva (FORNAZARI, 2006). Com o passar dos anos e as mudanças de governos a agência foi sendo remodelada e sua relação com as outras estruturas de fomento também. Hoje, segundo Fornazari (2006, p.674) apresenta a seguinte estruturação:

Esquema 1 - Funcionamento Estrutural de Iniciativas Estatais para o Cinema



Fonte: Adaptado de Fornazari (2006, p. 674)

A Ancine desenvolve um papel de agente ativo na fiscalização e administração de políticas públicas voltadas ao cinema, assim como presta apoio técnico para o Conselho Superior criar as diretrizes e políticas nacionais de cinema, que irão afetar todo o trabalho que será desenvolvido pela agência. Todos os órgãos se interligam dentro de suas competências quando se trata da máquina pública para o cinema.

É fato que podemos observar a constante mudança e periodização que o cinema sofreu, não só o brasileiro, mas o internacional também, tendo que se adaptar à novas tecnologias e hábitos. No Brasil vemos esses ciclos como inícios e finais de tentativas e erros de se estabelecer um cinema forte e autossuficiente.

No ano de 2019, com o início do governo de Jair Messias Bolsonaro, as instituições públicas de cinema novamente não estavam no interesse político. Muitas páginas da Ancine de planos, apresentações e normativas foram retiradas do ar. Inclusive, no mês de julho de 2019, Bolsonaro afirmou que buscava a extinção da agência (MAZIEIRO, 2019). No mês de novembro, após polêmicas envolvendo fraudes dentro da Ancine²¹, o próprio Diretor-Presidente afastado, Christian de

²¹O Ministério Público denunciou o Diretor-Presidente da Ancine, Christian de Castro, por falsidade ideológica, estelionato, em concurso material, além de advocacia administrativa.

Castro, renunciou seu cargo (AE, 2019). Mas mesmo com todas estas alterações, até novembro de 2019 a Ancine ainda continuava atuando.

A importância do mercado está clara no primeiro princípio do Art. 2º da Medida Provisória nº 2.228-1, que aplica as diretrizes da Política Nacional do Cinema. Ela diz que o primeiro de seus princípios é a "promoção da cultura nacional e da língua portuguesa mediante o estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual nacional" (BRASIL, 2001). Ainda quanto à relevância da indústria cinematográfica brasileira, no texto de Neto (2004, p. 14), é destacado um trecho de Alex Vianny²². Sobre o cinema nacional, teria dito o cineasta:

Até agora, só temos tido tentativas industriais no Brasil: não temos uma indústria cinematográfica. Se o mercado não é nosso, como podemos falar em indústria? [...] Produzimos anualmente 30 filmes. Já devíamos estar produzindo 80. E temos capacidade para essa produção. A qualidade vira através da quantidade, como veio em outros países. (ALEX VIANY apud NETO, 2004, p. 14).

A quantidade que o autor se refere vem do meio de produção industrial. Portanto, faremos um recorte agora das principais políticas públicas para o desenvolvimento desta indústria com a finalidade de identificarmos quais são os esforços e os projetos para indústria cinematográfica brasileira que foram aplicados nos últimos anos.

4.1 CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA

Conselho Superior do Cinema no Brasil foi instituído a partir do Art. 3º da Medida Provisória nº 2.228-1, a mesma medida de criação da Ancine. O texto define que este seria um órgão colegiado integrante da estrutura da Casa Civil da Presidência da República, que em suas competências teria: a definição da política nacional do cinema, a aprovação de políticas e diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, com vistas a promover sua autossustentabilidade, a estimulação da presença do conteúdo brasileiro nos diversos segmentos de mercado, acompanhar a execução destas políticas o estabelecimento da distribuição da Contribuição para o Desenvolvimento da

²²Trecho retirado de "Os fotogramas se cruzam". Panfleto, Rio de Janeiro, v. VI, n. 25, 3' semana fev. 1954.

Indústria Cinematográfica (CONDECINE) para cada destinação prevista em lei. Dentre os membros integrantes deste conselho estavam: o Ministro da Justiça, das Relações Internacionais, da Fazenda (atualmente, da Economia), da Cultura (atualmente, do Turismo), do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, das Comunicações e o Chefe da Casa Civil da Presidência da República, que preside o órgão. (BRASIL, 2001).

O Conselho também é composto por membros da sociedade civil e especialistas em atividades cinematográficas, eleitos para mandatos de dois anos. (Ancine, 2018). Uma organização semelhante a esta é o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema (GEDIC). Criado, no ano 2000, a partir do Art. 1º de Decreto Presidencial, com o objetivo de articular, coordenar e supervisionar as ações para o desenvolvimento de projeto estratégico para a indústria do cinema no Brasil (BRASIL, 2000). Em 2019, por Decreto Presidencial, Jair Bolsonaro revogou o decreto de criação do GEDIC. Com sua extinção programada para o dia 05 de dezembro de 2019 (BRASIL, 2019). É uma perda considerável para as iniciativas de industrialização do cinema, já que esta instituição ficava a par de desenvolver projetos exclusivamente com esta finalidade.

Programado pelo Conselho Superior do Cinema está também o Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual é uma iniciativa voltada ao macroplanejamento do mercado de conteúdos audiovisuais em seus diversos segmentos e atividades, participando de forma regulatória, organizando agentes públicos e privados (ANCINE, 2018). Nele contém dados sobre o cenário atual de atuação O atual plano tem sua efetividade até 2020. Neste documento, está sumarizado um pouco do que ele significa para a política nacional:

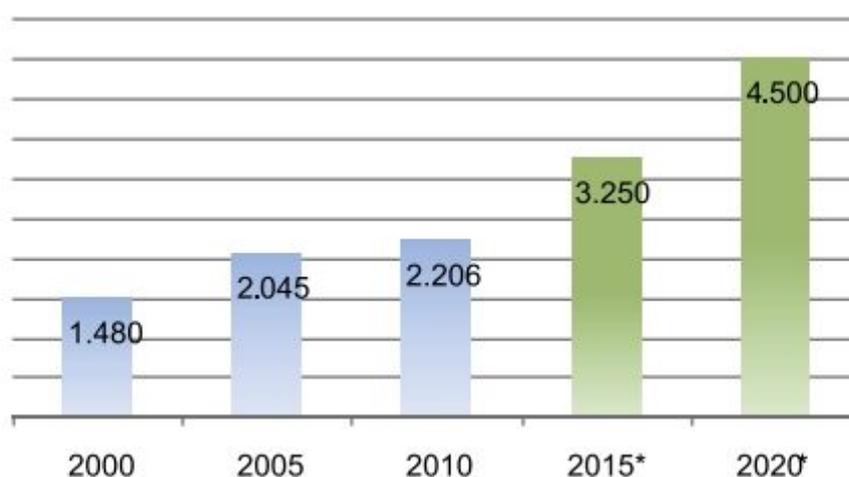
Um Plano de Diretrizes e Metas tem significado e função na medida em que auxilia a produção de consensos. Mesmo que a elaboração pactuada não implique uma pauta de obrigações ou compromissos, a força da concordância geral com os rumos a serem trilhados encerra mais efetividade do que um comando normativo formal. Conhecer com clareza o mapa do caminho contribui para o trabalho e o planejamento de todos. As parcerias tornam-se mais fáceis. O financiamento fica mais seguro e permanente. As oportunidades aparecem para os que tenham olhos de ver, disposição de arriscar e capacidade de fazer. (ANCINE, 2013).

O plano varia em suas perspectivas, quanto às políticas de produção audiovisual e financiamento, o documento afirmava seu compromisso com a

expansão e diversificação destas. Mostrando um caminho de apostas e de positivos retornos nos dados de eficácia das políticas.

As observações do Conselho são de todo o contexto econômico e social brasileiro. Com entendimento da atual situação em que se encontram tais instituições é que as políticas são elaboradas e imaginadas para agir. Por exemplo, a tabela abaixo demonstra o número de salas em 2011 e sua perspectiva de crescimento até 2020.

Gráfico 2 - Número de Salas no Brasil e Expectativa de Crescimento



Fonte: Retirado de ANCINE (2013, p. 85).

No documento de planos e diretrizes, Manoel Rangel²³ também fala sobre as perspectivas de crescimento do setor. Afirmando que, com esta política, até o ano de 2020 "o Brasil pode se transformar no quinto mercado do mundo em produção e consumo de conteúdos audiovisuais para cinema, televisão e novas mídias. Além disso, o nosso país poderá ter 4.500 salas digitais" (Agência Nacional do Cinema, p. 12). Mas uma última pesquisa feita pelo OCA aponta que, no ano de 2018, o Brasil chegou ao número de 3.347 salas de cinema (OCA, 2019). Os números poderiam ser melhores se o objetivo fosse chegar à meta de 2020, já que os números de 2018 são apenas de 100 salas a mais do que o planejado para 2015. Mas, de qualquer maneira, os dados mostram o claro crescimento do parque exibidor brasileiro. Estes dados estão dentre muitos outros que mostravam grande progresso na situação do

²³Diretor-presidente da Ancine de 2006 até 2017.

cinema brasileiro em aspectos mercadológicos, o que evidencia um êxito nas aplicações das políticas públicas por estas instituições. Como afirma Ikeda (2015, p. 9), "essa estrutura surgia como resposta a um momento de crise, em que os mecanismos de incentivo não conseguiam atingir os objetivos desejados".

4.2 CONDECINE

A Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) foi criada a partir do Art. 32º no Capítulo VI da Medida Provisória nº 2.228-1 (mesma que a Ancine e Conselho Superior do Cinema). Ela foi alterada em 2011 pela Lei nº 12.485 (Brasil, 2011) , que então a descreveu como seus fatores geradores: a veiculação, produção, licenciamento e distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas com fins comerciais, por segmento de mercado a que forem destinadas, a prestação de serviços que se utilizem de meios que possam, efetiva ou potencialmente, distribuir conteúdos audiovisuais nos termos da lei que dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado e a veiculação ou distribuição de obra audiovisual publicitária incluída em programação internacional, nos casos em que existir participação direta de agência de publicidade nacional, sendo tributada nos mesmos valores atribuídos quando da veiculação incluída em programação nacional (Brasil, 2001). Em seu parágrafo único, o artigo também afirma que a Condecine incidirá sobre o pagamento, o crédito, o emprego, a remessa aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, de importâncias relativas a rendimento decorrente da exploração de obras cinematográficas e videofonográficas ou por sua aquisição ou importação, a preço fixo. (Brasil, 2001). Isto demonstra o tipo de tributo da Condecine, sendo esta uma Contribuição de Intervenção no Domínio Econômico. Tal medida serve para impactar o mercado com taxações que beneficiem empresas

A Condecine é devida para cada segmento de mercado por título ou capítulo de obras cinematográficas, que devem ser exibidas em salas de exibição; vídeo doméstico, em qualquer suporte; serviços de comunicação eletrônica de massa por assinatura, entre outros (Brasil, 2001). Além disso, a contribuição é dividida em três modalidades conforme se caracterizam a partir de descrições da Medida Provisória nº 2.228-1:

Condecine-Título; se dá a partir da veiculação, produção, licenciamento e distribuição de obras audiovisuais com fins comerciais (publicitárias ou não), por segmento de mercado em que forem destinadas - deve ser recolhida e fiscalizada pela Ancine.

Condecine-Remessa; a partir do parágrafo único do Art. 32º, sobre pagamento, crédito, emprego, remessa ou entrega, aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, de importâncias relativas a rendimento decorrente da exploração de obras audiovisuais ou por sua aquisição ou importação, a preço fixo - deve ser recolhida pela Ancine.

Condecine-Serviços; que se faz presente quando há prestação de serviços que se utilizem de meios que possam, efetiva ou potencialmente, distribuir conteúdos audiovisuais nos termos da Lei 12.485/2011 - cabe à Receita Federal a cobrança e fiscalização (ANCINE, 2019). O arrecadado pela Condecine irá para o Fundo Nacional de Cultura e direcionado para uma categoria chamada Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Os valores da Condecine são relevantes quando tratados sob a perspectiva da relação do produto estrangeiro com o mercado brasileiro. Segundo noticiado (MÜLLER, 2017), até 2022 a Condecine pode arrecadar até 300 milhões em taxas, apenas da Netflix²⁴ (FELTRIN, 2017). Mas os valores reais e totais já registrados pela Ancine são ainda maiores, como mostra a tabela abaixo:

Tabela 2 - Valores Arrecadados Condecine 2015-2018 (em R\$)

	2015	2016	2017	2018
Condecine-Títulos	9.658.238,94	20.327.679,4	16.326.527,26	19.987.609,31
Condecine-Remessa	102.177.996,1	107.010.972,90	93.782.080,59	92.330.665,10
Condecine-Teles	949.951.061,83	1.097.386.782,55	1.022.786.941,61	970.748.657,67
Dívida Ativa	112.623,23	345.686,05	458.697,59	1.068.463,24
Total	1.061.899.920,12	1.225.071.120,93	1.133.354.247,05	1.084.135.395,33

Fonte: Adaptado de OCA (2019, p. 1)

Ao total, nos últimos três anos, a Condecine arrecadou R\$ 4.504.460.683,43. Os valores demonstram o forte aporte que a contribuição tem frente a outras políticas públicas de arrecadação. A Contribuição para o Desenvolvimento da

²⁴Empresa norte-americana de streaming de filmes.

Indústria Cinematográfica Brasileira instituiu uma participação fundamental nas lógicas comerciais do setor, já que lida diretamente com a relação de grandes empresas pivôs do ramo (ALVES, 2010), demonstrando grande incidência de ganhos, uma vez que lida com as diversas etapas da produção e arrecada também em veiculações, transmissões e exibições das obras.

4.3 FUNCINES

No Capítulo VII da lei nº 2.228-1. Art. 41º está redigido o texto de criação dos Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines). Alterado e com nova redação pela Lei nº 11.437 de 2006, a sanção aplica que os fundos "serão constituídos sob a forma de condomínio fechado, sem personalidade jurídica, e administrados por instituição financeira autorizada a funcionar pelo Banco Central do Brasil ou por agências e bancos de desenvolvimento" (BRASIL, 2006). Segundo o documento, os recursos captados por estes fundos terão a obrigatoriedade de serem aplicados em projetos e programas orientados pela Ancine como: produções de obras audiovisuais realizadas por produtoras brasileiras, construção, reparação e recuperação de salas de cinema, aquisição de ações de empresas brasileiras para produção, comercialização, distribuição e exibição de obras audiovisuais do Brasil, assim como prestação de serviços de infraestrutura cinematográfica, projetos de comercialização e distribuição de obras audiovisuais cinematográficas de produtoras brasileiras e projetos de infraestrutura realizados por empresas nacionais. (BRASIL, 2001). A lei também aplica restrições nos investimentos para controle de mercado, por exemplo, é proibido o investimento em projetos ou programas em que as empresas ou prestadoras de serviço detenham controle acionário sobre e também é vetado em projetos que tenham participação majoritária de quotista do próprio Fundo.

A arrecadação do Fundo se dá a partir de renúncia fiscal de pessoas físicas ou jurídicas. A dedução para pessoas jurídicas é de 100% do valor investido em até o limite de 3% no imposto de renda a ser pago. E para pessoas físicas, o limite é de 6% no imposto de renda (BNDES). Os Funcines funcionam como investimentos de

*venture capital*²⁵. Portanto, ela estimula uma participação de mercado em empresas e contribuintes. Os principais meios de ação dos Funcines são a partir de empresas e instituições investidoras, que captam os recursos de quem decide deduzir seu imposto de renda para aplicação. Estas empresas então que decidem onde aplicar, quais projetos e programas, conforme a rentabilidade e orientação de mercado de cada iniciativa. A tabela abaixo demonstra as principais empresas gestoras e suas aplicações.

Tabela 3 - Principais Investidores/Incentivadores dos Funcines

Ano de Captação	Incentivador/Investidor	Valor (R\$)
2015	INVESTIMAGE 1 FUNDO DE FINANCIAMENTO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA NACIONAL - FUNCINE	7.000.000,00
2010	Rio Bravo S/A DTVM	6.000.000,00
2016	FUNCINE RIO 1 - FUNDO DE FINANCIAMENTO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA NACIONAL	5.959.457,25
2016	INVESTIMAGE 1 - FUNDO DE INVESTIMENTO DA INDÚSTRIA NACIONAL	5.255.650,42
2011	MELLON SERVIÇOS FINANCEIROS DTVM S/A	5.000.000,00

Fonte: Adaptado de OCA (2019, p. 89)

Os valores aqui constados são grandes, na faixa dos milhões de reais. Mas grande parte dos médios e pequenos investimentos não passam de um milhão de reais pelo Fundo. E como podemos observar pela tabela, os maiores valores investidos partem de empresas de administração de capital. Transformando os Funcines em uma iniciativa pública que participa intensamente dentro de uma visão mercadológica financeira, mas como estas instituições buscam o retorno para seus investidores, geralmente os projetos e filmes nos quais são aplicados os recursos são apresentados por empresas e produtoras já estabelecidas no mercado. É mais difícil o uso deste recurso por produtoras, programas e realizadores independentes e iniciantes.

²⁵Venture capital são fundos de investimentos de capital em pequenas e médias empresas com potencial de crescimento.

4.4 FUNDO SETORIAL

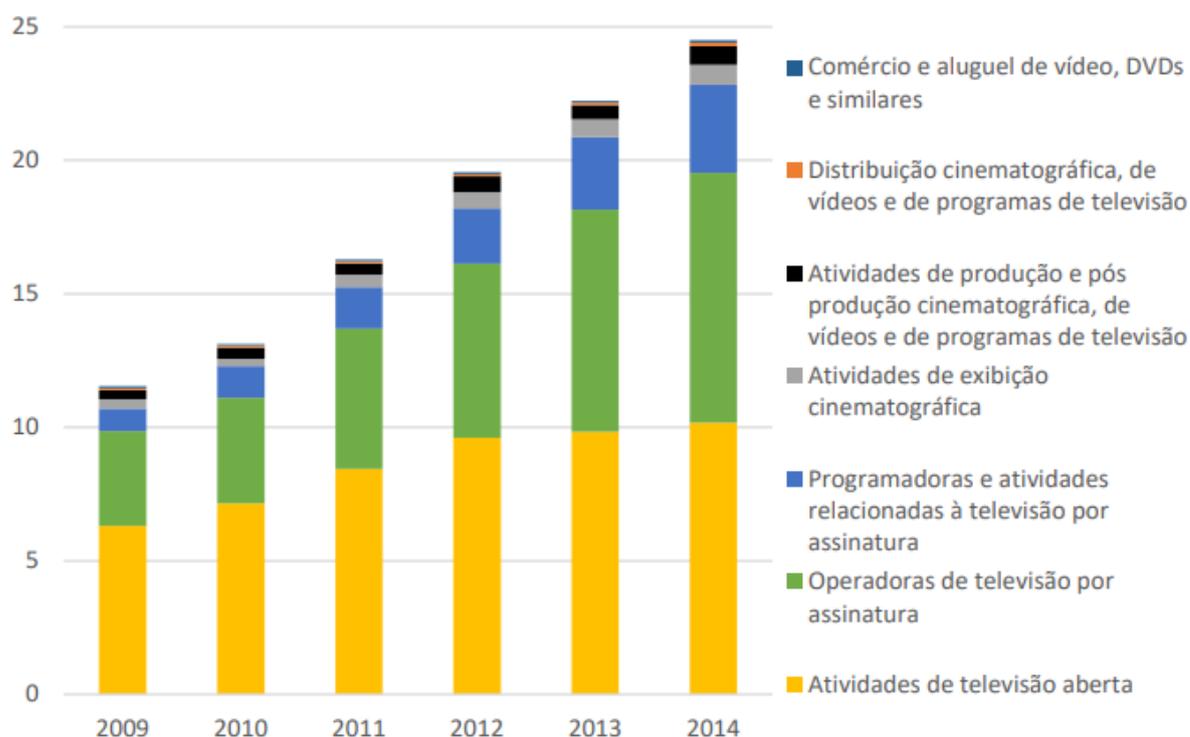
O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) é uma categoria de programação específica do Fundo Nacional da Cultura. O FNC foi criado pela Lei nº 7.505 de 28 de dezembro de 1986 e restabelecido pela Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991. É utilizado no financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais no Brasil (BRASIL, 2006). O FSA é regulado pelo Decreto nº 6.299 de 12 de dezembro de 2007 e foi criado pela Lei nº 11.437. A receita do Fundo é constituída por diversas fontes de recursos. Dentre elas, as doações, legados, subvenções e outros recursos destinados à categoria de programação específica, recursos provenientes de acordos, convênios ou contratos celebrados com entidades, organismos ou empresas, públicos ou privados, nacionais e internacionais, o produto da remuneração de recursos repassados aos agentes aplicadores, bem como de multas e juros decorrentes do descumprimento das normas de financiamento, mas também, principalmente, a Condecine. É o FSA que detém a função de aplicação dos recursos captados pela Contribuição ao Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Brasileira. Conforme a lei, ela pode ser aplicada através de: intermédio de investimentos retornáveis em projetos de desenvolvimento da atividade audiovisual e produção de obras audiovisuais brasileiras; por empréstimos reembolsáveis ou por meio de valores não reembolsáveis conforme regulamentado (BRASIL, 2006). Mas, em sua principal forma de atividade, ela compõe sistemas que demandam o retorno do valor investido. Portanto, exigindo certo fator comercial para as obras agraciadas.

O FSA apoia mais três programas específicos do setor: o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (PRODECINE), o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV) e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual (PROINFRA). Dentro do contexto cinematográfico, PRODAV é descrito como sendo "destinado ao fomento de projetos de produção independente, distribuição, comercialização e exibição por empresas brasileiras" (ANCINE, 2018, p. 5). Assim como o PROINFRA, que destina recursos a infraestrutura de distribuição, exibição e aporte técnico do cinema.

Os recursos disponibilizados devem ser aprovados pelo Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA). Segundo um relatório de resultados consolidados do FSA (DE PINTO; ALVES, 2019), o resultado das mais diversas aplicações e investimentos geridos pela Ancine está sendo positivo. A participação do FSA em filmes nacionais exibidos em cinema foi de 47,5% em 2017 (com 75 filmes), e ao todo, o Fundo teve participação em um total de 261 obras lançadas em cinema no período. Conforme o panorama, os recursos disponibilizados pela FSA aumentam consideravelmente a cada ano. De R\$ 645 milhões em 2012 para mais de R\$ 4 bilhões e meio no ano de 2018. A maioria da receita vai para a área do cinema, com R\$ 1,74 bilhões sendo investidos na produção de longas-metragens (DE PINTO; ALVES, 2019).

No Brasil, a quantidade de salas de exibição aumentou e também o número de lançamento de filmes brasileiros. Mas, os números do cinema não são tão expressivos quanto aos da televisão, que mais demonstram solidez e impacto em mercado. Como demonstra o gráfico abaixo, disponibilizado no mesmo estudo publicado em 2019, que exhibe o valor adicionado pelos segmentos audiovisuais no PIB.

Gráfico 3 - Valor adicionado pelo audiovisual, por segmento (R\$ bilhões- valores nominais)



Fonte: Retirado de de Pinto e Alves (2019, p. 10)

Como podemos observar, o maior impacto no PIB vindo do cinema era a comercialização de DVDs, seguido da produção. Com as mudanças no consumo de filmes e a entrada do *streaming* após 2014, os números mudam e o comércio digital de filmes herdou o impacto econômico atingido pelas locadoras até então. Já que a tabela de dados gerais do mercado brasileiro demonstra um crescimento nos serviços de vídeo por demanda de 19 em 2012 para 52 em 2017²⁶ (OCA, 2019). Enquanto isso, o mesmo relatório mostra que o número de lançamentos de filmes brasileiros em DVD diminuiu de 72 títulos, em 2012, para 61 em 2016. Enquanto lançamentos em geral também diminuíram de 885 títulos em 2012 para 413 em 2016. O gráfico demonstra também a ainda sutil presença do cinema na economia brasileira em geral. Mesmo assim, em julho de 2019, notícias saíram, em diversos veículos de imprensa, de que o governo apresentaria um projeto de lei para fazer uma redução de 43% no orçamento do Fundo Setorial em 2020 (LEVIN, 19). No ano

²⁶Demonstrando que o Brasil acompanhou o fenômeno global de mudança de consumo, dos DVDs para os serviços de vídeo por demanda.

de 2019 também foi anunciada a posse do bispo Edilásio Santana Barra Junior, conhecido como "Tutuca". Antes apresentador, ator e jornalista, Junior assumirá a Superintendência de Desenvolvimento Econômico da Ancine, responsável pela gestão do Fundo Setorial do Audiovisual. O cargo antes era ocupado por Maria Angélica Marques Coutinho, pós-doutoranda em cinema pela UCLA²⁷. A Ancine enfrenta muitos desafios em 2019, quando inclusive foi ponderado pelo presidente Jair Bolsonaro a ação de extingui-la (ESTADÃO CONTEÚDO, 2019). O presidente Bolsonaro já afirmou recuar sobre essas afirmações (GULLINO, 2019). Até então, a Ancine continua junto com suas políticas. Mesmo com possíveis reduções e outras crises internas, a Agência segue em funcionamento em novembro de 2019.

Desta maneira, ao buscarmos políticas públicas de incentivo e fomento ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, não encontramos descaso. Ao contrário, na máquina pública brasileira, existe uma rede complexa de projetos que buscam desenvolver este mercado autossuficiente. Podemos observar também que estas políticas não são engessadas. Elas se modificam, expandem e evoluem com o passar dos anos. Graças a uma rede muito bem construída de instituições que dão suporte, a partir de estudos e pesquisas, para os gestores públicos e o setor audiovisual em geral. Desta maneira, pode-se identificar os "gargalos", necessidades, projeções, resultados e números do contexto mercadológico brasileiro.

Instituições como o Observatório Nacional do Cinema e do Audiovisual, por exemplo, são fundamentais para ajudar a guiar e esclarecer o desenvolvimento das estratégias, somando isto a órgãos responsáveis pelo debate, criação, gestão e aplicação de medidas. Ficou claro, a partir deste trabalho, que os gestores públicos estão / estavam nos últimos anos, atentos aos problemas e sabendo da realidade em que o mercado brasileiro se apresenta no contexto do mercado interno e externo. Assim como ficou evidente o progresso destas políticas em direção a uma abrangência maior de todo o sistema e infraestrutura do processo de produção cinematográfico, em vista de desenvolver a indústria nacional de cinema.

Existe, portanto, um mecanismo complexo de atividades, políticas, gestões e aplicações de recursos com o objetivo de garantir o desenvolvimento de uma

²⁷Universidade da Califórnia em Los Angeles.

indústria cinematográfica nacional. No ano de 2019, contudo, com a transição de governo no país, houve novamente uma mudança no pensamento estrutural das relações mercadológicas envolvendo cultura. Os valores e o entendimento cultural da gestão de Jair Bolsonaro entraram em conflito com o sistema vigente de abrangência e seleção dos projetos de fomento. Por exemplo, o Presidente Bolsonaro fez críticas à seleção para aplicação de recursos públicos para filmes como “Bruna Surfistinha” (2011), de Marcos Baldini, e também fez comentários negativos sobre a escolha de filmes com temática homossexual em Brasília (MARTINELLI, 2019). Somando isso às crises internas, comentadas nesta pesquisa, sofridas pela Ancine, a sensação de incerteza cresce no mercado audiovisual. Aumenta a dúvida de se o cinema passará novamente pelo fim de mais um ciclo. Se o que aconteceu nos anos 1990 pode acontecer novamente e quais as implicações que isso terá para o mercado e seus profissionais novamente. Assim como, quais serão os impactos causados na continuidade dos projetos de industrialização do cinema brasileiro. Isto demonstra certa fragilidade nas bases e pilares estruturais do mercado brasileiro de cinema. Sua dependência de políticas e fomentos mostra que existe uma necessidade para diferentes abordagens em relação a investimentos e penetração social e mercadológica. Com o aumento do apelo de um público consumidor, novas plataformas de distribuição, aumento de salas e aplicação de recursos na infraestrutura do cinema no Brasil, o filme nacional deveria deixar de ser parte apenas de abatimento fiscal, mas de investimentos ativos. Ou seja, mesmo com todos os atuais complexos planos e diretrizes, o cinema é um setor que exige grande debate e discussão. Assim como planejamento e continuidade de desenvolvimento em suas políticas públicas somados a esforços de agentes privados do mercado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A indústria cinematográfica brasileira é um objetivo que a muito tempo se deseja alcançar. Até a metade do século XX, apenas pelos produtores, mas a partir de então, pela classe política também. O que sempre esteve presente, independente da real situação mercadológica do cinema no Brasil, era o pensamento industrial. A consciência do caráter essencial que a estruturação da realização cinematográfica tem para o setor. O que divergiu desde o início do cinema no Brasil foi como isso deve ser concebido.

No início dos anos 1920 é que foram vistas as primeiras manifestações por uma indústria de cinema. Com o passar dos anos, indivíduos empreendedores tentaram simular os passos de grandes sucessos comerciais no mundo da sétima arte. O objetivo era construir uma fábrica de sonhos, principalmente como a norte-americana, em solo brasileiro. Por anos estes estúdios e produtoras tomavam iniciativa frente a um imponente produto estrangeiro, que exportava para todo o mundo e disso só via lucros. Enquanto isso, produtores como Adhemar Gonzaga, Cármen Santos, Moacir Fenelon, José Carlos Burle, Fraco Zampari, dentre outros, realizavam suas obras com a intenção de formar um sólido mercado interno.

Ao fim dos anos 1950 e iniciando a metade-fim do século XX, uma mudança estrutural teve de acontecer após anos da iniciativa privada falhando ao competir com filmes norte-americanos. Com o fim da Companhia Cinematográfica Vera Cruz temos o início do Cinema Novo, que iria ser um dos primeiros movimentos do cinema nacional, ativamente contra o conceito industrial aplicado no Brasil. Quando os militares entraram no governo e perceberam o impacto que cinemanovistas causavam internacionalmente com seus filmes, o setor chamou a atenção dos interessados a desenvolver uma maior produção cultural nacional. Foi o começo da Empresa Brasileira de Filmes. Um período em que, mesmo com censura e um governo ditatorial, o cinema conseguiu arranjar caminhos para ser produzido e exibido. O governo inicia sua participação efetiva, mas de a partir de uma lógica intervencionista. Ao final dos anos 1980 e início de 1990, a redemocratização do Brasil trouxe novas perspectivas, e com a eleição de Fernando Collor de Mello, ideias de um Estado menor e um mercado mais livre ganharam as eleições de 1989. Isto levou ao fim da Embrafilme. Não houve só o fim da empresa estatal, mas

também de toda lógica e políticas aplicadas até então. O cinema brasileiro parou e seu mercado interno foi bem prejudicado. Mas após a saída de Collor, políticas para a retomada do cinema foram tomadas. Tivemos a criação da Ancine e de novas políticas de fomento ao mercado cinematográfico brasileiro. O Estado desta vez participa, mas, na teoria, com uma lógica reguladora.

São mais de 100 anos de história do cinema no Brasil. Com o passar dos anos, a relação com a indústria cinematográfica também foi mudando. Adorno e Horkheimer postularam grandes críticas ao modelo estadunidense de cinema, que estaria inserido no que foi chamado de "indústria cultural". Mas os teóricos eram críticos e enfáticos em seu antagonismo, afirmando inclusive que "os valores orçamentários da indústria cultural nada têm a ver com os valores objetivos, com o sentido do produto" (ADORNO; HORKHEIMER, 1986). Inseridos em um contexto de guerra fria, tanto filosófica, social, científica, econômica e bélica entre duas concepções de mundo, o ambiente se tornou propício para o surgimento de ideias e pensamentos críticos e fervorosos. Podemos afirmar que os teóricos de Frankfurt e suas ideias foram muito importantes para mapear e compreender as novas condições que estavam surgindo no mercado e na economia global. Ao final do século, o muro de Berlin²⁸ é derrubado e os conceitos de indústria cultural foram apropriados para sentidos econômicos e mais favoráveis a relação industrial da cultura e do mercado. Se desenvolveu o conceito de "indústria criativa", que engloba os mais diversos setores profissionalizantes que se relacionam com a produção artística e cultural. Encabeçado por seminários e debates de organizações internacionais, como a UNESCO, governos ao redor do mundo começaram a adotar políticas de incentivo para estas chamadas "indústrias culturais". Dentre eles, eventualmente, o Brasil, que no início dos anos 2000 desenvolveu um grande mecanismo de fomento da cultura. Sendo uma delas, o cinema.

Analisando as políticas públicas exercidas pelo Brasil desde os anos 1990 até 2018, fica claro a progresso e a diversificação que elas vinham ampliando para áreas de incentivo. Pois, desde a Embrafilme, uma das grandes críticas a iniciativa pública de fomento era que esta apenas agraciava a produção. Se criavam os

²⁸O Muro de Berlim foi uma barreira construída na Alemanha durante a Guerra Fria, separando-a entre Alemanha Oriental e Alemanha Ocidental. Sua queda representa o início do fim da URSS. (Nota do Autor)

chamados "gargalos" de distribuição e exibição, quando o filme brasileiro era feito, mas não era visto pelo público. Pode se afirmar que nos últimos 10 anos esta tem sido uma preocupação e um foco de estratégias dos gestores públicos para o cinema. Temos os projetos e planejamentos do Conselho Superior de Cinema que se demonstram preocupados com estes outros setores do cinema, assim como o Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional que permite a participação de investidores em empresas do ramo - da produção à distribuição. Além destes, temos, principalmente, o Fundo Setorial do Audiovisual. Que busca, através de seus programas, aplicar seus recursos em várias camadas da cadeia produtiva do cinema. Em especial, o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual, que tem suas linhas de recursos especialmente focadas em toda a estrutura técnica tecnológica do cinema. Concluindo, portanto, que a aspiração pela indústria cinematográfica nacional, como parte da "indústria cultural" ou "indústria criativa", é uma peça existente e fundamental no pensamento das políticas públicas de fomento e incentivo no Brasil.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução Guido Antonio de Almeida. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. 254 p. Tradução de: Dialektik der Aufklärung: philosophische fragmente.

AE. Presidente afastado da Ancine renuncia ao cargo: Decisão abre uma terceira vaga na diretoria da agência a ser preenchida por nome indicado por Jair Bolsonaro. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 14 Nov. 2019. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/artesagenda/presidente-afastado-da-ancine-renuncia-ao-cargo-1.380401>. Acesso em: 17 Nov. 2019.

ALVES, Tereza Cristina. **Da Contribuição Para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional: CONDECINE e Aspectos Gerais**. Rio de Janeiro, 2010. Monografia (Direito Público e Tributário) - Universidade Candido Mendes, 2010. Disponível em: https://www.avm.edu.br/docpdf/monografias_publicadas/k215411.pdf. Acesso em: 18 Out. 2019.

AMÂNCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme**. **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, 2007. 12 p. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf. Acesso em: 25 Out. 2019.

ANCINE. **Ações 2018**. 2018. 22 slides. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apt%23culturagerafuturo.pdf>. Acesso em: 11 Nov. 2019.

ANCINE. **Conselho Superior do Cinema. Agência Nacional de Cinema**. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/conselho-superior-do-cinema>. Acesso em: 29 Out. 2019.

ANCINE. **Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual**. **Ancine**. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/plano-de-diretrizes-e-metas>. Acesso em: 27 Out. 2019.

ANCINE. Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual, Brasília, 2013. Disponível em: https://www.recam.org/_files/documents/pdm_2013.pdf. Acesso em: 5 Nov. 2019.

ANCINE. Recolhimento da CONDECINE. Rio de Janeiro, 2019. <Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/Condecine>>. Acesso em: 30 Out. 2019.

ANTONELLI, Juliana Sangion. **Vale a Pena Ver de Novo?:** A Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro no pós-retomada. Campinas, 2011. Tese (Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284464>. Acesso em: 31 Out. 2019.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BASTOS, Mônica Rugai. **Tristezas Não Pagam Dívidas:** Um Estudo Sobre a Atlântida Cinematográfica S.A.. Campinas, 1997. 217 p. Dissertação (Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, 1997. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279259>. Acesso em: 16 Out. 2019.

BENDASSOLLI, Pedro F. et al. **Indústrias Criativas:** Definição, Limites e Possibilidades. **SciELO**. São Paulo, 2009. 9 p. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rae/v49n1/v49n1a03.pdf>. Acesso em: 30 Set. 2019.

BNDES. **Fundos de financiamento da indústria cinematográfica nacional - Funcines**. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/mercado-de-capitais/fundos-de-investimentos/funcines>. Acesso em: 12 Nov. 2019.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **Capital, Estado, Indústria Cultural**. Campinas, 1993. 318 p. Tese (Instituto de Economia) - Universidade Estadual de Campinas, 1993. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285404>. Acesso em: 26 Set. 2019.

BRASIL. Casa Civil. Decreto, de 13 de setembro de 2000. **Diário Oficial da União**. Brasília, 14 de setembro de 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/DNN/2000/Dnn9026.htm. Acesso em: 3 Nov. 2019.

BRASIL. Casa Civil. Lei n. 11.437, de 28 de dezembro de 2006. **Diário Oficial da União**. Brasília, 29 de dezembro de 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11437.htm#art7. Acesso em: 6 Nov. 2019.

BRASIL. Casa Civil. Lei n. 11.437, de 28 de dezembro de 2006. **Diário Oficial da União**. Brasília, 29 de dezembro de 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11437.htm. Acesso em: 29 Out. 2019.

BRASIL. Casa Civil. Lei n. 12.485, de 12 de setembro de 2011. **Diário Oficial da União**. Brasília, 13 de setembro de 2011. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm#art26. Acesso em: 28 Out. 2019.

BRASIL. Casa Civil. Medida Provisória n. 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. **Diário Oficial da União**. Brasília, 07 de setembro de 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm. Acesso em: 3 Out. 2019.

BRASIL. Congresso Nacional. Decreto n. 8.685, de 20 de julho de 1993. **Diário Oficial da União**. Brasília, 21 de julho de 1993. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm. Acesso em: 23 Out. 2019.

BRASIL. Secretaria-Geral. Decreto, de 05 de novembro de 2019. **Diário Oficial da União**. Brasília, 06 de novembro de 2019. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Decreto/D10087.htm#art2. Acesso em: 10 Nov. 2019.

CARDOSO, Eduardo Luiz. **A Indústria Criativa no Estado do Rio Grande do Sul**: Uma análise da produção do setor audiovisual a partir do modelo da hélice tripla. Caxias do Sul, 2013. Dissertação (Administração) - Universidade de Caxias do Sul, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/140/Dissertacao%20Eduardo%20Luiz%20Cardoso.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 Out. 2019.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. 1. ed. Brasiliense, 1980. Disponível em: <https://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2017/04/Cole%C3%A7%C3%A3o-Primeiros-Passos-O-que-%C3%A9-Industria-Cultural.pdf>. Acesso em: 28 Set. 2019.

CONDECINE e as Inovações no Audiovisual, São Paulo. Bialler Falsetti Associados. Disponível em: <https://docplayer.com.br/128895499-Condecine-e-as-inovacoes-no-audiovisual-ana-paula-bialler.html>. Acesso em: 28 Out. 2019.

DA CUNHA, João Batista Chaves. A Construção do Campo Cinematográfico: O Nascimento de Um Meio de Comunicação Social. In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 34. 2011. **Anais eletrônicos [...]** Belém, 2011.

DAHL, Gustavo. Mercado é Cultura. **Revista Cultura**, Brasília, v. VI, p. 125-127, jan. 1977. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/textos/225738>. Acesso em: 20 Out. 2019.

DE MACEDO, Kárita Bernardo. **O Cinema Brasileiro, Hollywood e a Política da Boa Vizinhança da Década de 1930**. Revista UDESC. Florianópolis, 2011. 16 p. Disponível em:

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13996/9077>. Acesso em: 25 Set. 2019.

DE PINTO, Alice Kinue Jomori; ALVES, Diogo José Costa. **Resultados Consolidados do Fundo Setorial do Audiovisual**: Resultados consolidados dos recursos aplicados pelo FSA em programas e projetos do setor audiovisual entre 2009 e 2018. **Ancine**. Rio de Janeiro, 2019. 28 p. Disponível em: <https://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/atas-atividades/Resultados-Consolidados-FSA-10-anos.v2.pdf>. Acesso em: 28 Out. 2019.

ESTADÃO CONTEÚDO, Da Redação. Em live, Bolsonaro volta a defender extinção da Ancine: Presidente voltou a citar o caso do filme Bruna Surfistinha, lançado em 2011. **Exame**. Brasil, 26 Jul. 2019. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/em-live-bolsonaro-diz-que-pretende-extinguir-a-ancine/>. Acesso em: 28 Out. 2019.

FELTRIN, Ricardo. **Governo estuda cobrar R\$ 300 milhões em taxas da Netflix BR até 2022**. **UOL**. 2017. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/ooops/2017/03/01/governo-cogita-cobrar-r-300-milhoes-em-taxas-da-netflix-brasil-em-5-anos.htm>. Acesso em: 29 Out. 2019.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **ADHEMAR GONZAGA E A CINÉDIA: IMAGENS DE UM PAÍS QUE DANÇA**. Belo Horizonte, 2006. 193 p. Tese (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VGRO-6ZJREG/1/tese_de_suzana_cristina_de_souza_ferreira.pdf. Acesso em: 29 Set. 2019.

FORNAZARI, Fabio Kobol. **Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav**. **SciELO**. Rio de Janeiro, 2006. 31 p. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rap/v40n4/31600.pdf>. Acesso em: 26 Set. 2019.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GOMES, Paulo Emílio. **Cinema, trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 11 p.

GULLINO, Daniel. Bolsonaro admite recuar na extinção da Ancine: 'Não é só Bruna Surfistinha': Presidente reconheceu que setor gera empregos, mas voltou a defender

restrição no financiamento. **O Globo**, 2 Ago. 2019. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-admite-recuar-na-extincao-da-ancine-nao-so-bruna-surfistinha-1-23849743>. Acesso em: 13 Nov. 2019.

HANSON, Dennis. **Indústrias Criativas. Sistemas & Gestão**. Niterói, 2012. 16 p. Disponível em: <http://www.revistasg.uff.br/index.php/sg/article/view/V7N2A7>. Acesso em: 26 Set. 2019.

IKEDA, Marcelo Gil. As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da “retomada”. **Eptic**, Sergipe, v. 17, p. 15, set. 2015. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/4308/pdf>. Acesso em: 25 Nov. 2019.

IKEDA, Marcelo. **Estado e cinema no início do século XXI: características de formação da ANCINE. Casa de Rui Barbosa**. 2011. 20 p. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_MarceloIkeda_Estado_e_cinema_no_inicio_do_seculo_XXI.pdf. Acesso em: 18 Out. 2019.

JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e Embrafilme: Cineastas e Estado pela Consolidação da Indústria Cinematográfica Brasileira**. Campinas, 2002. 184 p. Dissertação (Departamento de Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, 2002. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/278912>. Acesso em: 27 Set. 2019.

JORGE, Marina Soler. **INDUSTRIALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA E CINEMA NACIONAL-POPULAR NO BRASIL DOS ANOS 70 E 80. Biblioteca Digital de Periódicos UFPR**. Curitiba, 2003. 22 p. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/download/2718/2255>. Acesso em: 26 Set. 2019.

LEVIN, Teresa. Com projeto de lei, Governo quer cortar 43% do FSA: Maior redução é na linha de investimentos retornáveis, que sairia de R\$ 650 milhões em 2019, para R\$ 300 milhões no próximo ano. **Meio&Mensagem**, set, ano 19, 11 Set. 2019. Mídia. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/09/11/com-projeto-de-lei-bolsonaro-quer-cortar-43-do-fsa.html>. Acesso em: 27 Out. 2019.

LYRA, Bernadette. A Emergência do Gênero no Cinema Brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. **Conexão - Comunicação e Cultura (UCS)**, Caxias do Sul, p. 19, jan. 2007. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197/188>. Acesso em: 27 Set. 2019.

MACHADO, Rosi Marques. **Da Indústria Cultural à Economia Criativa. Revista Alceu**. 2009. 13 p. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc->

rio.br/media/Alceu%2018_artigo%206%20(pp83%20a%2095).pdf. Acesso em: 29 Set. 2019.

MACIEL, Ana Carolina. **"Yes Nós Temos Bananas: Cinema Industrial Paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Atrizes de Cinema e Eliane Lage.** Brasil, anos 1950. Campinas, 2008. 298 p. Tese (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) - Universidade Estadual de Campinas, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280238>. Acesso em: 22 Out. 2019.

MARTINELLI, Andréa. Governo Bolsonaro cumpre promessa e suspende edital com filmes de temática LGBT: Portaria que veta edital foi assinada pelo ministro Osmar Terra e publicada nesta quarta-feira (21) no Diário Oficial da União.. **Huffpost.** São Paulo, 21 Ago. 2019. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/entry/veto-filmes-lgbt-bolsonaro_br_5d5d612ce4b0d043dd7400a1. Acesso em: 12 Nov. 2019.

MATTA, João Paulo Rodrigues. POLÍTICAS PÚBLICAS FEDERAIS DE APOIO À INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA: UM HISTÓRICO DE INEFICÁCIA NA DISTRIBUIÇÃO. In: ENECULT, 3. 2007. **Anais eletrônicos [...]** Salvador, 2007. 15 p. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JoaoPauloRodriguesMatta.pdf>. Acesso em: 21 Set. 2019.

MAZIEIRO, Guilherme. Jair Bolsonaro diz que vai buscar "extinção da Ancine". **UOL.** Brasília, 25 Jul. 2019. Entretenimento. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/07/25/jair-bolsonaro-diz-que-vai-buscar-extincao-da-ancine.htm>. Acesso em: 28 Out. 2019.

MÍDIA Dados Brasil, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://midadados.org.br/2018/Midia%20Dados%202018%20%28Interativo%29.pdf>. Acesso em: 5 Nov. 2019.

MINC. **Plano da Secretaria da Economia Criativa, Brasília,** 2011. 148 p. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/09/Plano-da-Secretaria-da-Economia-Criativa.pdf#page=86>. Acesso em: 15 Out. 2019.

MÜLLER, Léo. **Governo pretende arrecadar R\$ 300 milhões da Netflix com mais um imposto. Tecmundo.** 2017. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/netflix/114661-governo-pretende-arrecadar-r-300-milhoes-netflix-imposto.htm>. Acesso em: 27 Out. 2019.

NETO, Arthur Autran Franco de Sá. **O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro.** Campinas, 2004. 288 p. Tese (Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponível em:

<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285100>. Acesso em: 25 Out. 2019.

NETO, Arthur Autran Franco de Sá. O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro: Ontem e Hoje. In: INTERCOM, XXXII. 2009. **Anais eletrônicos [...]** Curitiba, 2009. 13 p. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1643-1.pdf>. Acesso em: 30 Set. 2019.

OCA, Brasília, 2019. Salas de Exibição - 2018. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_salas_de_exibicao_2018.pdf. Acesso em: 5 Nov. 2019.

OCA, Rio de Janeiro, 2018. Mercado Audiovisual Brasileiro. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/mercado_audiovisual/pdf/mercadoaudiovisualbr_2018_0.pdf. Acesso em: 5 Nov. 2019.

OCA, Rio de Janeiro, 2019. Dados Gerais do Mercado Audiovisual Brasileiro 2002 a 2018. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/mercado_audiovisual/pdf/mercadoaudiovisualbr_2018_0.pdf. Acesso em: 13 Nov. 2019.

OCA, Rio de Janeiro, 2019. Valores Aportados por Incentivador/Investidor - Lei 8.313/91, Lei 8.685/93, MP 2.228/01 - Em Reais (R\$) - 2007 a 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/835.pdf>. Acesso em: 5 Nov. 2019.

OCA, Rio de Janeiro, 23 ago. 2017. TV Aberta – Informe Anual 2016. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_tvaberta_2016.pdf. Acesso em: 28 Out. 2019.

OCA. CONDECINE - Valores Arrecadados - Em Reais (R\$) 2006 a 2018, Brasília, 2019. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2901_0.pdf. Acesso em: 18 Nov. 2019.

REIS E SILVA, João Guilherme Barone. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **FAMECOS**, Porto Alegre, v. 18, p. 17, 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/10389/7289>. Acesso em: 29 Set. 2019.

REIS E SILVA, João Guilherme. **Comunicação e Indústria Audiovisual: Cenários Tecnológicos e Institucionais do Cinema Brasileiro na Década de 1990**. Porto Alegre, 2005. 192 p. Tese (Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2005.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA - MUSEU DA IMAGEM E DO SOM.
Projeto Memória Vera Cruz. 1. ed. São Paulo: Artplatz, 1987.

SILVA JUNIOR, Nelson. Cinema Brasileiro primeiros anos: origens e história. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 6. 2016. **Anais eletrônicos [...]** Ponta Grossa, 2016. 12 p. Disponível em: http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sul/6o-encontro-2016/historia-da-midia-audiovisual-e-visual/cinema-brasileiro-primeiros-anos-origens-e-historia/at_download/file. Acesso em: 29 Set. 2019.

SOUTO, Renata Pinheiro. **A Produção Audiovisual Independente do Rio Grande do Sul e a Televisão por Assinatura**: Um estudo introdutório sobre as mudanças nas dinâmicas do mercado audiovisual de Porto Alegre após implementação da Lei no 12.485. Porto Alegre, 2017. Dissertação (Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/10525>. Acesso em: 10 Nov. 2019.

UNCTAD, Genebra, 2018. Creative Economy Outlook: Trends in international trade in creative industries. **United Nations**. Disponível em: https://unctad.org/en/PublicationsLibrary/ditcted2018d3_en.pdf. Acesso em: 29 Out. 2019.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Biblioteca de Divulgação Cultural, 1959.