

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

MARCUS VINÍCIUS TAVARES DE ALVARENGA

CINEASTAS E A FORMAÇÃO DA ANCINE (1999-2003)

**SÃO CARLOS
2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

MARCUS VINÍCIUS TAVARES DE ALVARENGA

CINEASTAS E A FORMAÇÃO DA ANCINE (1999-2003)

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Imagem e Som, na linha História e
Políticas do Audiovisual, para obtenção
do título de mestre em Imagem e Som**

***Orientação: Prof. Dr. Arthur Autran
Franco de Sá Neto***

**SÃO CARLOS
2010**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

A473cf

Alvarenga, Marcus Vinícius Tavares de.
Cineastas e a formação da ANCINE (1999-2003) / Marcus
Vinícius Tavares de Alvarenga. -- São Carlos : UFSCar,
2010.
141 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São
Carlos, 2010.

1. Cinema. 2. Audiovisual – políticas públicas. 3.
Televisão. 4. Estado. I. Título.

CDD: 791.43 (20ª)

FOLHA DE APROVAÇÃO

MARCUS VINÍCIUS TAVARES DE ALVARENGA

A POLÍTICA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO
(1999-2003)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, para obtenção
do título de mestre em Imagem e Som. Área de Concentração: Imagem e
Som.

Universidade Federal de São Carlos

São Carlos, 24 de junho de 2010.

Orientador: _____



Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

UFSCar

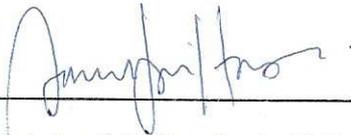
Examinadora: _____



Profª Drª Anita Simis

UNESP – Campus Araraquara

Examinador: _____



Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva

UFSCar

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto pela ajuda e paciência na orientação deste trabalho, além das aulas esclarecedoras que me guiaram para o desenvolvimento desta dissertação; aos professores doutores João Carlos Massarolo e Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo pelas aulas e discussões que me ajudaram na metodologia deste texto; aos professores doutores Anita Simis e Samuel José Holanda de Paiva pelos excelentes comentários em meu exame de qualificação. Ao Felipe Rossit pela ajuda na parte burocrática.

Ao Sr. Gustavo Dahl pela concessão de seu tempo para que eu pudesse entrevistá-lo, ajudando muito na concatenação de certos questionamentos que possuía no período. Aos amigos Adriano Barbuto e José Eduardo Bozicanim pela ótima convivência no período que atendi às aulas do mestrado.

À minha família, por entender a dificuldade do período e na exigência de tempo que a dissertação tem exigido para a minha titulação de mestre.

A Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior por conceder-me uma bolsa de estudos pelo período de dois anos.

Enfim, agradeço a todos que, de alguma forma, ajudaram-me neste importante momento de minha vida.

RESUMO

Esta dissertação versa sobre a articulação política da corporação cinematográfica brasileira no período de 1999 a 2003. Partindo da crise do modelo de renúncia fiscal no incentivo da produção cinematográfica brasileira, em que o estreitamento do diálogo entre cineastas e o Estado desdobrou-se na criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), a qual ocasiona a divisão do meio cinematográfico no que diz respeito às aspirações de modelos de atuação da agência junto ao Estado.

Neste contexto, analisam-se as dificuldades apresentadas pelos cineastas no caminho da autossustentabilidade do setor e as possíveis soluções para isto, inclusive suas limitações dentro do cenário envolvendo o meio cinematográfico, o Estado, as distribuidoras estrangeiras e as empresas radiodifusoras.

Para realizar esta pesquisa foram utilizados livros, artigos, informações de sites da *internet*, documentos de congressos, legislação federal e entrevistas para configurar os desdobramentos da articulação política do cinema brasileiro e as dificuldades em concretizar as demandas do setor rumo à sustentabilidade.

Palavras-Chave: Política do cinema brasileiro. Agência Nacional do Cinema. Corporação cinematográfica. Estado. Isonomia mercadológica do produto brasileiro.

ABSTRACT

This paper studies the Brazilian cinematography corporation political joint between 1999 and 2003. Starting from fiscal renounce model crisis in the national film production, wherein the dialog narrowing between filmmakers and the State led to the creation of the National Cinema Agency (Ancine), which generated the cinematographic group split concerning the agency link in the federal organization chart.

In this context, I analyze the problems showed by the filmmakers to the sector sustainability and the possible solutions for this, including its limitations inside the scenario involving the cinematographic corporation, the State, the foreign distribution companies and national broadcasting companies.

To do this research, it was used books, articles, internet site information, congress documents, federal legislation and interviews to set up the Brazilian cinema political joint development and its problems to execute the sector demands oriented to the sustainability.

Keywords: Brazilian cinema policy. National Cinema Agency. Cinematographic corporation. State. Market equalization for the Brazilian product.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 7

1 – CRISE DAS LEIS DE INCENTIVO E SUBCOMISSÃO DO CINEMA BRASILEIRO DO SENADO FEDERAL 15

1.1 – A CRISE DO MODELO DE LEIS DE INCENTIVO.....	15
1.2 – SUBCOMISSÃO DO CINEMA BRASILEIRO DO SENADO FEDERAL (1999-2000).....	20
1.2.1 – PROBLEMAS NA PRODUÇÃO	26
1.2.2 – DISTRIBUIÇÃO / EXIBIÇÃO	30
1.2.3 – PARCERIA COM A TELEVISÃO	39
1.2.4 – RELAÇÕES ENTRE CINEMA E ESTADO	42

2 – III CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA E GRUPO EXECUTIVO DE DESENVOLVIMENTO DA INDÚSTRIA DO CINEMA 49

2.1 – III CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA (III CBC).....	52
2.1.1 – A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E A RELAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO COM O ESTADO	54
2.1.2 – OS PROBLEMAS DA DISTRIBUIÇÃO/EXIBIÇÃO	58
2.1.3 – A RELAÇÃO COM A TELEVISÃO.....	61
2.1.4 – CONSEQUÊNCIAS	65
2.2 – GRUPO EXECUTIVO DE DESENVOLVIMENTO DA INDÚSTRIA DO CINEMA (GEDIC)	67

3 – A ESTRUTURAÇÃO DA ANCINE (2001-2003) 73

3.1 – A MEDIDA PROVISÓRIA 2.228-1/01 E O SURGIMENTO DA ANCINE	74
3.2 – IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA.....	86
3.3 – INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ANCINE	89
3.4 – DIVISÃO ADMINISTRATIVA DA ANCINE – REGIMENTO INTERNO.....	95
3.5 – FALTA DE DEFINIÇÃO SOBRE A ANCINE E RACHA NO MEIO CINEMATOGRAFICO	99

CONCLUSÃO 110

BIBLIOGRAFIA SOBRE AUDIOVISUAL 116

BIBLIOGRAFIA GERAL 118

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA 119

ATAS, DOCUMENTOS OFICIAIS E LEGISLAÇÃO 124

SITES DA INTERNET ACESSADOS 127

ENTREVISTAS 127

ANEXO - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA POR GUSTAVO DAHL A MARCUS VINÍCIUS TAVARES DE ALVARENGA. 128

INTRODUÇÃO

Esta dissertação analisa o movimento de repolitização do meio cinematográfico brasileiro a partir de 1999, envolvendo a sua reaproximação do legislativo e do executivo federais. Para isto, pretende-se analisar as questões apresentadas pela corporação cinematográfica e como elas poderiam ser resolvidas através de políticas públicas federais. Este movimento culminou na formação da Agência Nacional de Cinema (Ancine) em 2001, mas ele acabou por manifestar as divisões do meio cinematográfico quando da discussão a respeito da vinculação ministerial da agência em 2003.

O recorte temporal desta dissertação cobre, portanto, o período de 1999 a 2003. Este cenário se afigura importante, pois envolve um momento recente na relação entre a corporação cinematográfica e o Estado, em que se destaca a crise da atividade no país; as propostas para a reversão deste quadro, tornando o setor autossustentável, e conseqüentemente industrializado; e a difícil, ou quase impossível, concretização destas proposições diante da configuração dos atores envolvidos no incentivo à produção de filmes.

Isto confirma as análises expostas nos textos de Jean-Claude Bernardet, José Mário Ortiz, Anita Simis e Arthur Autran¹ sobre o fato de a atividade nunca ter conseguido efetivamente industrializar-se e assim ter de recorrer ao Estado para dar condições mínimas à produção de filmes.

Estes textos foram primordiais para o desenvolvimento desta dissertação, em especial o ensaio de Jean-Claude Bernardet que contém indicações de pesquisas a serem desenvolvidas sobre a relação entre cinema e Estado. Tais indicações serviram de referência para o objeto deste meu estudo, principalmente em três pontos explicitados por ele, e que, além de importantíssimos, são relevantes e atuais para o entendimento da problemática do cinema brasileiro.

Primeiro, a exposição de que a presença do filme estrangeiro não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como

¹ Ver BERNARDET, J. C. *Cinema Brasileiro: Propostas para Uma História*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e Lutas Culturais – Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. SIMIS, A. *Estado e Cinema no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Annablume / Fapesp / Itaú Cultural, 2008. SÁ NETO, A. A. F. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2005. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

condicionou em grande parte suas formas de afirmação², como consequência disto, Bernardet considerou o segundo ponto em que os produtores nacionais encontravam-se numa posição indefesa e encontraram somente no Estado a única força que permitia enfrentar de alguma forma a presença avassaladora do produto estrangeiro³. Assim, o terceiro ponto desenvolveu-se da estruturação da relação de causa e consequência dos dois primeiros pontos expostos, no qual se formou o cenário da cinematografia nacional resumido neste excerto por Jean-Claude Bernardet:

O papel fundamental exercido pelo Estado na história do cinema brasileiro não pode ter deixado de marcá-lo tão profundamente quanto a própria presença do cinema estrangeiro, pois ambos constituem as duas balizas entre as quais se estruturou a produção cinematográfica.⁴

Desta maneira, com base nestes três pontos explicitados por Bernardet, pretendo expor e analisar a ação política da corporação cinematográfica em relação a estas duas balizas para estruturar o desenvolvimento do setor, dentro do recorte temporal que determinei. Certamente, preciso ainda explanar sobre a indústria televisiva, outro ator de extrema importância, que é visto pelo meio cinematográfico como uma possível parceira, porém criticada pelo alto grau de verticalização de suas produções, o que intimida o desenvolvimento da produção independente⁵.

As obras dos outros autores serviram de referência em muitos pontos da dissertação, como exemplo a dificuldade das relações entre TV e cinema nos textos de Arthur Autran, a questão cíclica das relações entre cinema e Estado nos textos de Anita Simis, a questão do Prêmio Adicional de Renda nos textos de José Mário Ortiz Ramos e de Anita Simis, entre outros.

Junto com os autores supramencionados que usei como referência, é importante ressaltar o uso de matérias dos veículos de imprensa que descreveram e, de alguma forma, explicitaram os pontos de vista dos setores envolvidos nas políticas públicas para o desenvolvimento da cadeia produtiva

² BERNARDET, J. C. *Cinema Brasileiro: Propostas para Uma História*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 21.

³ Idem nota 2. p. 52.

⁴ Idem nota 2. P. 61.

⁵ Independente será o termo usado neste trabalho para os grupos de produção audiovisual que não tenham ligação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura.

cinematográfica; além das notas taquigráficas das exposições de cineastas e políticos na Subcomissão do Cinema no Senado Federal, que serviram de referência para explorar as problemáticas do setor que impediam o desenvolvimento da produção cinematográfica; das leis e outros artifícios jurídicos do governo federal sobre a regulamentação do setor, confirmando ou negando as demandas apresentadas pela corporação do cinema; e também a entrevista que fiz com Gustavo Dahl sobre o período de recorte desta dissertação, expondo as dificuldades encontradas no momento para viabilizar a autossustentabilidade da produção de filmes.

* * *

Esta dissertação é dividida em três capítulos para a melhor exposição e análise das questões industriais do cinema brasileiro no recorte temporal entre os anos de 1999 e 2003.

O primeiro capítulo é intitulado “A Crise do Modelo de Incentivo e A Subcomissão do Cinema do Senado Federal”, ele discorre sobre a Subcomissão do Cinema do Senado Federal. O Capítulo contextualiza a crise econômica de 1999, a qual afetou o sistema de fomento da produção cinematográfica brasileira que se baseava na renúncia fiscal de empresas. Com a crise, a margem de financiamento dos filmes nacionais por este mecanismo caiu drasticamente tanto pela Lei Rouanet (Lei 8.313/91) quanto pela Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93) e passou a dificultar a produção nacional de filmes.

Estas leis, apesar do difícil contexto encontrado em 1999, serviram para que, em meados da década de 1990, o cinema brasileiro retomasse sua capacidade produtiva, fazendo filmes que, inclusive, conseguiram relevância de público como *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1994), considerado como o marco da retomada do cinema brasileiro, ou *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998).

Como referência deste momento crítico da produção cinematográfica brasileira, o texto de Carlos Augusto Calil é elucidativo:

Uma indústria audiovisual não se viabiliza apenas com filmes. Bons ou ruins, mais ou menos comerciais, com ambições artísticas e autorais

realizadas ou frustradas, eles são indispensáveis, mas a sua mera existência não assegura a circulação e o encontro com o seu público, proporcionando-lhes uma renda compatível com o investimento feito. (...)

O governo não pode omitir-se de formular uma política que vise a dar um horizonte de autonomia à atividade [cinematográfica]. Sobretudo não pode iludir-se com mecanismos de renúncia fiscal pelos quais transfere a agentes privados, com interesses próprios situados além da produção de filmes, a iniciativa e condução das ações que são da sua responsabilidade. O dono do chapéu com o qual todos abanam precisa recolocá-lo na cabeça e usá-lo judiciosamente em nome do interesse público.⁶

O texto de Calil referenda a base do pensamento, no final da década de 1990, dos cineastas convidados para expor as problemáticas do cinema brasileiro na Subcomissão do Cinema do Senado Federal. Esta instância, que consistiu em onze reuniões ocorridas em Brasília entre 29 de junho de 1999 e 05 de dezembro de 2000, é o ponto principal discutido neste primeiro capítulo, pois estabelecem o cenário encontrado pela produção cinematográfica independente e as dificuldades enfrentadas pelo setor em se estabelecer no mercado nacional. Inclusive, o próprio surgimento da Subcomissão ocorreu pela necessidade de estreitamento do setor legislativo do governo federal em discutir o problemático momento pelo qual passava a produção de filmes nacionais.

Os pontos expostos no primeiro capítulo, dentro das discussões desenvolvidas na instância da Subcomissão, foram divididos em quatro áreas envolvendo as problemáticas relacionadas com a produção de filmes; com o sistema de distribuição/exibição do mercado brasileiro; com as parcerias, principalmente no que se diz respeito à televisão; e a relação do meio cinematográfico com o Estado.

Estas divisões facilitam o desenvolvimento do texto e o entendimento das manifestações de cineastas e políticos na explicitação dos problemas enfrentados pelo setor no Brasil. Além disso, é importante salientar que o objeto de análise desta dissertação é a área comercial que envolve a produção,

⁶ CALIL, C. A. Central do Brasil: O Dono do Chapéu. *Revista Cinemais*. Rio de Janeiro. n. 15, jan-fev 1999. p. 111.

a distribuição e a exibição de produtos cinematográficos de ficção de longa-metragem, portanto alguns temas discutidos na Subcomissão não foram analisados no texto, pois envolviam temáticas como a formação de profissionais, produção de documentários, espaços culturais de exibição e a distribuidora do município do Rio de Janeiro, a Riofilme.

Apesar da importância de tais setores, eles estão fora do recorte deste trabalho, pois objetivo analisar a relação do meio cinematográfico nacional independente das emissoras de radiodifusão com o Estado, além de discutir a importância da complementaridade dos setores de distribuição e exibição comercial para o produto brasileiro e a necessidade da parceria das empresas radiodifusoras neste contexto para o desenvolvimento da atividade.

Baseado neste recorte, eu fiz a seleção de determinadas pessoas do meio cinematográfico que participaram das reuniões desta instância federal e que enfatizaram, em seus discursos os pontos que me orientam para o desenvolvimento da dissertação.

O segundo capítulo trata do III Congresso Brasileiro de Cinema (III CBC) que ocorreu em Porto Alegre (RS), entre os dias 28 de junho e 1º de julho de 2000, e do Grupo Executivo para o Desenvolvimento da Indústria do Cinema (GEDIC) que foi formado por um decreto presidencial sem número no dia 13 de setembro de 2000.

O III CBC é analisado em um subcapítulo em que são expostas as discussões e proposições para o desenvolvimento da cadeia produtiva do setor cinematográfico ocorridas neste conclave de cineastas. Três das quatro divisões temáticas do Congresso são pontos de destaque para análise, envolvendo a relação do cinema brasileiro com o Estado, os problemas da distribuição/exibição e a parceria com a televisão.

Uma importante análise sobre o cinema brasileiro naquele momento pode ser encontrada neste excerto de Eduardo Escorel:

Em última análise, parece evidente que o cinema brasileiro, para se consolidar, precisa ter uma função, uma necessidade, um papel social. Ele precisa ter uma presença efetiva no país e deixar de ser um evento esporádico, restrito a festivais, a filmes que são exibidos em circuitos ou

em salas de exibição consideradas “especiais” ou “de arte”.⁷

Estes princípios de consolidação e de necessidade de se obter uma função e um papel social foram pontos de questionamentos que ocorreram tanto na Subcomissão, quanto no Congresso. Ambas as instâncias, as quais partiram destes princípios norteadores, serviram como referência para avaliar os problemas estruturais que o setor sofria naquele momento, além de amadurecer possíveis ações que pudessem dirimir estas problemáticas explicitadas e assim desenvolver o setor cinematográfico para chegar à sua consolidação e função social.

Além disso, há dois pontos importantes que destacam a relevância do III CBC, primeiramente a participação de 144 entidades do setor audiovisual, mostrando a representatividade e a legitimidade da reunião, além das demandas propostas pelos participantes do encontro que deram base para a aproximação da corporação cinematográfica com o Poder Executivo.

O segundo subcapítulo do segundo capítulo é sobre o Grupo Executivo para o Desenvolvimento da Indústria do Cinema (GEDIC), o qual foi o desdobramento do III CBC. Através do GEDIC, o meio cinematográfico estreitou relações com o poder Executivo e concretizou algumas das proposições ocorridas no conclave cinematográfico, como a formação da Agência Nacional de Cinema (Ancine).

Esta parte do texto sobre o GEDIC se dividiu em três vertentes: a primeira envolveu o caráter descritivo do Grupo, tanto a sua composição quanto a sua função de aproximação das esferas do meio cinematográfico e do executivo federal nacional; a segunda envolveu a análise da solução final proposta pelo grupo, comparando-a com as propostas advindas do III CBC; e por último envolveu uma análise temporal, comparando momentos das décadas de 1950 e 1960 com os do período de atuação do GEDIC entre 2000 e 2001.

O terceiro capítulo começa com a discussão da Medida Provisória 2.228-1/01, aprovada em 06 de setembro de 2001, dando origem à Agência Nacional de Cinema e termina no ano de 2003, primeiro ano da gestão do governo Luís Inácio Lula da Silva, com a divisão da corporação cinematográfica devido às

⁷ ESCOREL, E. *Adivinhadores de Água: Pensando no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 29.

novas diretrizes encampadas pelo Ministério da Cultura e Secretaria do Audiovisual, respectivamente representadas pelo Ministro Gilberto Gil e Secretário Orlando Senna.

O primeiro subcapítulo trata de analisar os principais artigos da Medida Provisória 2.228-1/01, avaliando a formação da Política Nacional do Cinema e do Conselho Superior de Cinema, além das dificuldades da concretização de determinadas proposições advindas do III CBC, como a relação de investimento da televisão na produção cinematográfica independente, a qual não ocorreu, e também a tributação pela Condecine das empresas estrangeiras de distribuição, a qual aconteceu, porém com rearranjos legais para a sua viabilização.

O segundo subcapítulo é uma explanação do IV Congresso Brasileiro de Cinema (IV CBC), ocorrido no Rio de Janeiro (RJ) entre os dias 14 e 18 de novembro de 2001 e as readequações do discurso da corporação cinematográfica, após a conquista da formação da Ancine. Os principais pontos deste conclave se basearam na necessidade de maior acesso do setor cinematográfico brasileiro na grade da televisão nacional, além da expansão do parque de salas de exibição de filmes, os quais são analisados no subcapítulo.

O terceiro subcapítulo trata da institucionalização da Ancine ocorrida no decorrer do ano de 2002, destacando o decreto 4.121/02 e a lei 10.454/02, de 17 de fevereiro e de 13 de maio respectivamente. Além disso, a falta de operacionalidade da Agência em seu primeiro ano de existência é ressaltada nesta parte do texto, não exercendo sua função de forma plena, pois se encontrava em ajustes estruturais para seu funcionamento total.

O quarto subcapítulo trata do Regimento Interno que define a divisão administrativa da Ancine, há a descrição das estruturas que compõe a Agência, além de uma explanação das responsabilidades e das atividades destas.

O quinto e último subcapítulo trata da falta de definição sobre a Ancine e a divisão da corporação cinematográfica a partir de 2003. Desta maneira, a Agência entra em um dilema sobre a definição de qual ministério ela faria parte, ocorrendo uma divisão do meio cinematográfico, em que uma parte apoia Gustavo Dahl, defendendo que a Agência deveria se subordinar, como

originariamente definido, ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior; enquanto outro grupo, liderado por Luiz Carlos Barreto, estreita diálogo com a nova configuração do Ministério da Cultura, reconsiderando a subordinação da Ancine a este ministério.

Por último, a conclusão atrela todos os pontos explicitados da dissertação, servindo de panorama sobre a articulação política da corporação cinematográfica em relação ao Estado e as dificuldades deste grupo na concretização de suas proposições para o desenvolvimento do setor.

1 – CRISE DAS LEIS DE INCENTIVO E SUBCOMISSÃO DO CINEMA BRASILEIRO DO SENADO FEDERAL

1.1 – A CRISE DO MODELO DE LEIS DE INCENTIVO

O governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), durante seu primeiro mandato, buscou controlar a inflação através de uma política econômica de estabilidade de preços. Esta só foi obtida pela manutenção de um falso câmbio, estruturado no início do Plano Real em 1994, que era muito mais valorizado do que o câmbio real de equilíbrio, pois este traria condições de igualar a importação com a exportação do país⁸.

Esta sistemática cambial se manteve ao longo do primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso, porém as crises sequenciais dos mercados emergentes do México, da Rússia e de alguns países da Ásia começaram a deteriorar o cenário brasileiro no ano de 1998. Primeiro, porque a pressão sobre o câmbio crescia com o aumento do risco brasileiro devido à quebra financeira dos outros países supracitados, fazendo com que diminuísse o investimento estrangeiro em títulos brasileiros. Segundo, a política de câmbio fixo ao permitir uma balança comercial desfavorável, ou seja, maior importação do que exportação, não assegurava lastro financeiro ao país.

Com estas duas ações conjuntas, a situação do controle cambial se tornou insustentável para a governabilidade do país, pois a tendência era a total evacuação financeira, tanto pela falta de investimento estrangeiro, devido ao alto risco de se investir no Brasil, quanto pela perda financeira na balança comercial.

Em resposta à crise foi elaborado um pacote do governo Fernando Henrique que agia em três vertentes: cambial, monetária e fiscal. Assim, a partir do final de 1998, houve grande desvalorização do real frente ao dólar com a mudança do regime cambial, o que equilibrou a balança comercial, porém a ameaça inflacionária desta ação, com o aumento de custos de produção através da valorização do dólar, poderia se refletir em aumento de

⁸ Ver em OLIVEIRA, G.; TUROLA, F. Política econômica do segundo governo FHC: mudança em condições adversas. *Revista Tempo Social USP*, ano 8, v. 15, n. 2, nov. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v15n2/a08v15n2.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2009. p. 196.

preços. Desta forma o governo teve de atuar com uma política monetária de altos juros para retrain o efeito inflacionário que resultaria deste processo de desvalorização⁹.

E o que isto tem a ver com a produção de filmes no Brasil no ano de 1999? Simplesmente tudo, pois com a queda cambial do real em relação ao dólar¹⁰, as empresas brasileiras e as instaladas no Brasil passaram a ter menor margem de lucro, pois as receitas em reais brasileiros eram menores em dólar americano, ao mesmo tempo em que muitos custos de tais companhias eram na moeda americana, portanto inflacionados na moeda nacional devido à desvalorização. Como exemplo hipotético, uma empresa X que possuía uma receita de R\$ 1.211,00 e custos de US\$ 500,00/R\$ 605,50 (câmbio real/dólar= 1,211) em insumos em 12/01/1999, teria um lucro em reais de R\$ 605,50; ao passo que a mesma situação em 04/03/1999, faria com que esta mesma empresa X tivesse um lucro de apenas R\$ 160,00, pois os custos de US\$ 500,00 se tornariam R\$ 1.051,00 (câmbio real/dólar= 2,102). Com base neste exemplo de redução de margem de lucro, a consequência era o menor montante de imposto de renda a pagar por parte das empresas.

Esta redução supracitada se torna pertinente para a produção audiovisual brasileira no período, pois o imposto de renda das empresas, que possui o lucro como fato gerador, era a base do financiamento para os produtos do setor independente. Este processo de financiamento era estruturado pelas leis de renúncia fiscal, as quais são: a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Hoje elas existem ainda (maio de 2010), porém não são as únicas formas de incentivo de produção em nível federal como eram anteriormente.

A Lei Rouanet foi aprovada em 23 de dezembro de 1991, instituindo o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que se baseia nos mecanismos do Fundo Nacional da Cultura (FNC), do Fundo de Investimentos Cultural e Artístico (Ficart) e dos incentivos aos projetos culturais como o mecenato. Este último se resume à renúncia fiscal do imposto de renda a pagar por parte de pessoas jurídicas que possuam o regime de tributação do lucro

⁹ Idem nota 8. p. 197-198.

¹⁰ Como referência desta desvalorização a taxa de câmbio para venda real/dólar era em 12/01/1999 (data inicial da flutuação cambial) 1,211; enquanto que, pouco mais de um mês, no dia 04/03/1999 a mesma taxa de venda real/dólar era de 2,102. Disponível em: <<http://www.financeone.com.br/histdolar.php?lang=1>>. Acesso em 06/04/2010.

real¹¹ até o montante de 4% para direcioná-lo a projetos artísticos, e no caso de pessoas físicas 6% do valor do imposto de renda.

A Lei do Audiovisual foi aprovada em 20 de julho de 1993, instituindo o mecanismo de renúncia fiscal, especificamente para o setor do audiovisual, baseando-se no mesmo fato gerador da Lei Rouanet, porém com o teto de 3% do imposto de renda devido, além de tributar na fonte em 25% o lucro remetido ao exterior decorrente de exploração comercial de produto estrangeiro no Brasil, com abatimento de 70% deste imposto, caso fosse investido, pela empresa remetente, em co-produção nacional.

Estas leis surgiram como fomento ao setor audiovisual brasileiro após a extinção da Embrafilme, ocorrida no governo de Fernando Collor de Mello com a Medida Provisória 151 de 15 de março de 1990 que foi convertida na Lei 8029 de 12 de abril de 1990.

Desta maneira, sem um órgão estatal que estabelecesse regras e financiamentos para o setor audiovisual independente, o mecanismo de renúncia fiscal estruturado nas duas leis supramencionadas foi a base de sustentação da produção cinematográfica brasileira na década de 1990, entrando em colapso a partir de 1999, devido ao problema econômico de crise cambial e a conseqüente redução da margem de financiamento por parte das pessoas jurídicas para o produto audiovisual. Para contribuir com o problema, os custos de produção dos filmes brasileiros aumentaram em reais devido à valorização do dólar.

Segundo o cineasta Paulo Thiago:

Está decretada a moratória do Estado com a produção cinematográfica do final de 1998, inadimplente com o investimento para os filmes da safra de 1999. Acoplada ao déficit das empresas no país, que tiveram menos impostos a pagar no exercício passado, a captação pouco expressiva de recursos brasileiros através da Lei do Audiovisual promete um ano praticamente nulo de filmes a serem rodados. Isto demonstra a impotência do modelo em vigor e prefigura a crise cíclica

¹¹ O lucro real é o sistema de tributação em que a empresa deve discriminar todas as suas despesas para fins de abatimento da receita, diminuindo assim o lucro para fins de imposto de renda e contribuição social do lucro líquido. A outra forma de lucro apurado é o lucro presumido, em que se presume uma porcentagem da receita como lucro líquido para fins de cálculo do imposto de renda e da contribuição social do lucro líquido, portanto neste caso não há a necessidade de discriminação das despesas, porém empresas que trabalham neste regime tributário não poderão obter benefício fiscal, tanto da Lei Rouanet, quanto da Lei do Audiovisual.

que nossa cinematografia carrega como marca histórica perversa no Brasil¹²

O sistema de incentivo fiscal criado a partir de 1991 com a Lei Rouanet, e ampliado com a Lei do Audiovisual em 1993 encontrava um grande distúrbio para sua manutenção, pois a situação econômica de 1999 reduziu o montante de imposto pago pelas empresas, além de encarecer a produção cinematográfica, diminuindo a oferta financeira para a produção de filmes e ao mesmo tempo aumentando o orçamento destes.

Ficou evidenciado que as leis de incentivo não poderiam ser a única forma de mecanismo para o desenvolvimento da cadeia econômica cinematográfica. Apesar da importância destas para a retomada do cinema brasileiro em meados da década de 1990, principalmente a Lei do Audiovisual, faltou uma maior ação da política cinematográfica nos campos de distribuição e exibição para o surgimento de um ciclo que retroalimentasse o sistema cinematográfico brasileiro.

Por outro lado é importante salientar que as leis de incentivo fizeram ressurgir o cinema brasileiro de longa-metragem depois dos lastimáveis anos iniciais da década de 1990. Conforme pode ser visto no seguinte texto de André Gatti:

O principal mérito dos recursos oriundos das leis de incentivo foi o fato de que eles foram os responsáveis pela reativação da produção de filmes. Tanto que, entre 1994 e 1999, foram produzidos 116 longas-metragens, 80 documentários e um grande número de curtas-metragens no País, com investimentos de US\$ 332 milhões em produção e comercialização (...)

No primeiro momento das leis de incentivo foram percebidas algumas interessantes alterações no sistema de produção, apoiado pelos incentivos fiscais devido aos mecanismos de captação e de recompra de cotas de investimento. Tais situações fizeram com que os custos iniciais de uma produção média estivessem bem acima dos patamares

¹² Apud MARSON, M. I. *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. p. 115.

históricos do mercado.¹³

André Gatti indica que houve um aumento no custo das produções cinematográficas, isto é uma consequência da problemática que foi explicitada com a desvalorização do câmbio, mas também uma junção de três características importantes nos procedimentos da legislação de incentivo, tanto da Lei Rouanet, quanto da Lei do Audiovisual.

Primeiro, a falta de controle na aprovação de projetos, pois não havia, por exemplo, uma simples interligação entre a experiência da empresa produtora com o montante que esta poderia requerer para produzir.

Segundo, 100% da obra poderia ser financiada pelo sistema de incentivo fiscal, sem contrapartida por parte da produtora.

Terceiro, o risco de distribuição e exibição do filme que ameaçava os ganhos do produto em bilheterias nas salas de exibição, além de não possuir mecanismos eficazes para a obtenção de rendimento em outras áreas, como exemplo o *home video*, a TV aberta ou por assinatura, compensava ao produtor realizar o seu ganho no orçamento da produção da obra.

Estes procedimentos, que as leis de incentivo permitiam, além do aumento dos custos pela desvalorização cambial, dificultavam o retorno financeiro do produto audiovisual, ocasionando uma assimetria entre o custo do filme e o público alcançado, tornando o processo de captação-produção cada vez mais custoso e com menos retorno.

Como consequência, percebe-se na tabela 1 abaixo, a queda de rendimento do sistema de renúncia fiscal nos anos de 1999 e 2000.

¹³ GATTI, A. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. América Latina Volume II*. São Paulo: Escrituras Ed., 2007. p. 120.

Tabela 1

Evolução dos investimentos na produção audiovisual 1995/2000						
Investimentos	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Incentivo Fiscal	28.935.481	75.716.723	114.011.079	73.153.527	60.796.467	51.198.562
Lei do Audiovisual (Art. 1º)	16.848.507	50.449.952	75.917.001	39.093.362	37.766.848	23.909.648
Lei do Audiovisual (Art. 3º)	4.030.992	7.319.787	3.848.491	3.999.707	3.865.016	5.891.465
Lei Rouanet	8.055.982	17.946.984	34.245.587	30.060.457	19.164.603	21.397.449
Conversão Dívida	-	-	-	-	952.653	5.505.668
Programa Mais Cinema	-	-	-	-	7.041.667	2.125.000
Orçamento da União	1.600.000	3.835.840	9.822.212	5.541.491	11.703.668	13.929.500

Fonte: Site filmeb, www.filmeb.com.br

A situação explicitada acima mostra claramente que sem o uso de dinheiro governamental, por parte do orçamento da união, além de programas de aporte financeiro ao cinema, a situação seria pior, tanto que em 2000 foi captado menos da metade do que em 1997 pelas modalidades de incentivo fiscal.

Este contexto dos efeitos da crise do período na produção cinematográfica independente nacional foi um dos principais motivos para o surgimento da Subcomissão do Cinema no Senado Federal.

1.2 – SUBCOMISSÃO DO CINEMA BRASILEIRO DO SENADO FEDERAL (1999-2000)

A Subcomissão do Cinema Brasileiro do Senado Federal iniciou-se no dia 29 de junho de 1999, o seu surgimento se baseou na necessidade de debater a questão do cinema nacional entre todos os entes do setor no Brasil, os quais foram chamados nesta instância de “O Povo do Cinema”.

A situação de crise em que o setor se encontrava foi o ponto de partida para que membros do Senado Federal trouxessem ao plenário pessoas destacadas do setor cinematográfico para expor as dificuldades pelas quais a área passava no momento, além de ouvir proposições para a alteração deste quadro crítico.

Os dois principais nomes da política desta Subcomissão foram os então

Senadores José Fogaça e Francelino Pereira, respectivamente presidente e relator desta instância estruturada para debater a situação crítica do cinema nacional em 1999.

O próprio relator na abertura dos trabalhos considerou o porquê da importância da Subcomissão como pode ser visto neste trecho:

Conversamos, inclusive, com o Ministro da Cultura, que chegou à conclusão de que, efetivamente, era importante que houvesse uma aproximação entre esse segmento, que chamo de “o povo do cinema”, e a instituição parlamentar. O povo do cinema – os exibidores, os investidores, os cineastas, os roteiristas – geralmente não procura o Congresso; procura o Poder Executivo e, particularmente, o Ministério da Cultura. Eles têm as associações e vêm desenvolvendo um esforço muito grande. O cinema passa, ora por momentos de ápice, ora por momentos de profunda depressão.

(...) O Ministro [da Cultura] nos disse que esse é o melhor caminho para se debater o assunto. No Ministério da Cultura, que está amplamente envolvido com esta matéria, S. Exa não pode debater, não pode polemizar, como gostaria, porque como integrante do Governo, seu papel não é o de criar problema dentro da estrutura governamental. Disse também que o Congresso Nacional, particularmente o Senado, é exatamente a Casa onde todos devem manifestar suas opiniões e trazer seus pontos de vista, os seus projetos e proposições para o debate.¹⁴

O Senador Francelino Pereira estruturou o funcionamento desta Subcomissão com um formato de exposição, baseado no convite de membros do setor cinematográfico. O modelo foi formulado durante o decorrer de mais duas reuniões além desta inicial. Assim, as três primeiras sessões desta Subcomissão ocorreram somente entre os próprios senadores e que, ao fecharem o formato, iniciaram os convites, de forma que a quarta reunião da instância foi a primeira que envolveu membros da corporação cinematográfica.

Além desta quarta reunião, mais seis ocorreram envolvendo membros de todas as áreas do setor cinematográfico, inclusive a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Após estas ocorrências, a última reunião

¹⁴ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 1ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Fala do Sr. Senador Francelino Pereira. 29 jun. 1999. p. 3-4.

para o fechamento da Subcomissão aconteceu somente com membros do Senado.

Desta maneira o cronograma das reuniões da Subcomissão do Cinema Brasileiro no Senado Federal foi o seguinte:

Primeira, segunda e terceira reuniões envolveram somente membros do Senado que formataram a sistemática das discussões e debates da Subcomissão, estas reuniões ocorreram respectivamente nos dias 29 de junho, 15 de setembro e 23 de setembro de 1999.

A quarta reunião foi a primeira envolvendo nomes do setor cinematográfico, ela ocorreu no dia 08 de outubro de 1999, tendo como convidados Adriana Rattes do grupo Estação; Roberto Farias, cineasta, ex-diretor-presidente da Embrafilme, trabalhava e trabalha atualmente nas Organizações Globo; Nelson Pereira dos Santos, cineasta; Maria Dora Morão, docente da Universidade de São Paulo na área de cinema; Gustavo Dahl, cineasta, ex-diretor da Embrafilme nos anos 1970; e Marcos Marins, dono de site de informação e distribuição de filmes.

A quinta reunião, ocorrida no dia 14 de outubro de 1999, teve como convidado o Secretário de Audiovisual do Ministério da Cultura naquele momento, José Álvaro Moisés.

A sexta reunião, ocorrida no dia 28 de outubro de 1999, teve como convidados a produtora cinematográfica Mariza Leão; o cineasta Helvécio Ratton; e Sérgio Santeiro, docente da UFF-RJ.

A sétima reunião, ocorrida no dia 12 de novembro de 1999, teve como convidados o cineasta Luiz Carlos Barreto; o exibidor Luiz Severiano Ribeiro Neto; e o Diretor da Riofilme José Carlos Avellar.

A oitava reunião, ocorrida no dia 16 de março de 2000, teve como convidados o cineasta Luiz Villaça, produtor de programas para a Rede Globo; Gabriel Prioli, Diretor da TV PUC; Walkíria Barbosa, Diretora do Festival de Cinema do Rio de Janeiro; e Esdras Rubim, Coordenador do Festival de Cinema de Gramado.

A nona reunião, ocorrida no dia 18 de maio de 2000, teve como convidados o cineasta documentarista João Moreira Salles; o Presidente da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) Leopoldo Nunes; o cineasta Sílvio Tandler e o Presidente da Fundação de Cinema do Rio Grande do Sul (FUNDACINE) Werner Schünemann.

A décima reunião, ocorrida no dia 08 de junho de 2000, teve como convidados o cineasta Carlos (Cacá) Diegues; o Gerente Geral da Columbia Pictures – Tristar e Buena Vista no Brasil Rodrigo Saturnino Brito; e o Diretor Executivo da Distribuidora Lumière Bruno Wainer.

A última reunião, ocorrida no dia 05 de dezembro de 2000, serviu para o fechamento da Subcomissão, em que somente os senadores se reuniram para formalizar o texto que constava as discussões envolvidas nas reuniões anteriores.

Considero importante, para o texto que desenvolvo, a problematização debatida na Subcomissão sobre a questão do cinema comercial de ficção voltado ao mercado exibidor de salas de cinema. Com este foco, dois pontos estruturais surgiram neste debate, um que discutia o momento pelo qual passava o cinema nacional e o outro que dimensionava o problema estrutural do cinema comercial brasileiro, inclusive este ponto serviu de base para os desdobramentos das problematizações que o produto cinematográfico brasileiro enfrentou e enfrenta.

Primeiramente, a questão dos ciclos cinematográficos foi apresentada por Nelson Pereira dos Santos e também aludida por Carlos Diegues. Ambos corroboraram na questão cíclica de expansão e contração da produção cinematográfica brasileira, como pode ser visto no depoimento de Nelson Pereira dos Santos:

Assistimos aos diversos ciclos se fechando porque o cinema brasileiro, seja ele financiado pelo Estado ou pela iniciativa privada, não consegue o retorno do investimento no próprio mercado. E não há condições de termos cinema sem o mercado interno.

A grande questão é a seguinte: existe um mercado interno no Brasil, que é muito bom e há também a possibilidade desse mercado crescer,

na medida em que milhões de brasileiros comecem a ser incorporados ao mercado de consumo existente. O cinema brasileiro pode existir apenas dentro do seu próprio mercado desde que tenha condições, tenha salas, tenha acesso à distribuição e *video home*, tenha acesso ao espaço na televisão.

Acredito que estamos vivendo novamente esse problema, quer dizer, o ciclo está terminando, e não conseguimos vencer ainda a questão da distribuição e da exibição.¹⁵

Esta questão dos ciclos mostra a falta de capacidade de estruturação de um sistema econômico cinematográfico que permitisse a retroalimentação, ou seja, o retorno do investimento, assim em cada ciclo havia uma força motriz para se retomar a produção, porém com o fim desta o ciclo se esgota sem possibilidade de se manter, havendo a necessidade de impulsionar um novo ciclo com uma nova força motriz.

No caso referido a este estudo, a alusão ao fim do ciclo é justamente a crise do sistema de renúncia fiscal que conseguiu retomar a produção a partir de 1994, porém não foi suficiente estruturado para suplantar a crise econômica de 1999.

Além dos ciclos, e acredito ainda mais importante mencionar, é a questão da escala produtiva. Isto vai ser formulado por Gustavo Dahl na primeira reunião dos senadores com membros da corporação cinematográfica em que ele expôs o seguinte:

É preciso entender que por razões históricas, de volume do próprio mercado interno, por qualidade do produto, por empenho em se ter uma política industrial continuada, o cinema americano, ao longo desses últimos oitenta anos, conseguiu impor-se em nível mundial. Ele conseguiu estabelecer uma rede internacional de distribuição e é o único cinema verdadeiramente internacional, internacionalizado. Os outros cinemas são nacionais. Isso cria uma diferença de escala brutal entre o cinema internacional e os cinemas nacionais. É fácil entender isso quando vemos a questão do que eles chamam de *star system*, o

¹⁵ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 4ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Nelson Pereira dos Santos. 05 out. 1999. p. 5.

sistema de estrelas. Por exemplo: a Julia Roberts é conhecida no mundo inteiro; a Ana Paula Arósio é conhecida no Brasil. O fato de se ter um filme com a Julia Roberts faz vender o filme no mundo inteiro. O fato de se ter um filme com a Ana Paula Arósio vende o filme no Brasil. Isso, evidentemente, cria um desbalanceamento de investimento em produção que faz com que, por exemplo, o custo médio de um filme produzido em Hollywood seja de US\$50 milhões e ainda sejam aplicados mais uns US\$20 milhões no lançamento e na comercialização do filme, o que dá um custo total de US\$70 milhões. Nos anos bons, nos últimos anos, US\$35 a 40 milhões foi o que o Governo brasileiro investiu na produção de todos os filmes nacionais. O orçamento de um filme americano industrial equivale a todo o investimento em produção de um país como o Brasil.¹⁶

Dentro desta concepção elaborada por Gustavo Dahl, a questão da escala certamente se torna o cerne da problemática dos ciclos cinematográficos, além de desdobrar nas incongruências entre produção, distribuição e exibição, e a própria dificuldade em relacionar produtos cinematográficos com a indústria televisiva brasileira.

A internacionalização do cinema americano e sua capacidade de escala produtiva com demanda mundial por seu produto podem estruturar uma indústria com alto custo de produção, pois conseqüentemente, pode-se estipular altos ganhos financeiros para seus produtos, o que não é verdade para os cinemas nacionais, caso em que o cinema brasileiro se insere, tornando-se dependente do mercado nacional para se ter êxito, porém, devido à sua escala de parâmetros nacionais, a concorrência com o produto de escalas internacionais é praticamente inviável, corroborando a concepção de mercado ocupado pelo produto externo.

Esta relação de escala produtiva serviu de referência a quase todos os cineastas que se apresentaram nas sessões da Subcomissão de Cinema Brasileiro, pois mesmo não sendo mencionada, em algum momento um de seus desdobramentos foi reiterado para a estruturação do argumento da problemática do cinema brasileiro.

¹⁶ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 4ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Gustavo Dahl. 05 out. 1999. p. 11.

Este desdobramento da falta de escala orientou o discurso de muitos dos cineastas entrevistados em enfatizar a necessidade do Estado na condução de políticas públicas para o cinema nacional.

Com isto explicitado, as divisões que fiz para a melhor análise dos pontos discutidos na Subcomissão são as seguintes: 1) Problemas na Produção; 2) Problemas na Distribuição/Exibição; 3) Problemas de Parceria; e 4) Relações entre cinema e Estado.

1.2.1 – PROBLEMAS NA PRODUÇÃO

Um dos principais problemas para se produzir filmes no Brasil, considerado pela maioria dos cineastas, encontrava-se nas leis de renúncia fiscal ao transferir a decisão do financiamento das obras cinematográficas da esfera governamental para as empresas que usariam parte de seus impostos para isto.

Esta delegação por parte do governo, a qual deixa para que os setores de marketing e de finanças das empresas definam o apoio financeiro para a produção de filmes acaba transformando o cineasta num pedinte, como se refere o Sr. Roberto Farias:

O Governo resolveu criar um subsídio para o cinema brasileiro. Para quem que foi dado? Para o empresário, para as indústrias, para os grandes comerciantes, supermercados, fabricantes de não sei o quê. A chamada lei do audiovisual não é dada para o cineasta, que continua como pedinte, tendo que oferecer o seu roteiro, falar com o diretor de marketing da empresa para saber se ele quer ou não entrar. Normalmente, isso é sabido, isso tem um custo que não é oficial. E ainda tem mais: se você tem um filme agressivo, um filme que vai criticar algum aspecto político, algo de contestação moral, de contestação social, não interessa porque não corresponde à imagem da empresa.¹⁷

¹⁷ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 4ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Roberto Farias. 05 out. 1999. p. 30.

O mesmo será exposto pelo cineasta Luiz Villaça¹⁸ que fez menção de suas 400 visitas para empresas a fim de conseguir verba para a produção de seu longa-metragem, além de complementar que, em muitos casos, não havia conhecimento nenhum sobre leis de renúncia fiscal por parte dos diretores de marketing das empresas visitadas.

Estes pontos de vista supramencionados corroboraram a necessidade de uma revisão do modelo estrutural, não somente no sentido de melhorar a legislação do momento, mas também de uma reconfiguração do apoio estatal à produção cinematográfica independente brasileira.

O próprio José Álvaro Moisés, então Secretário do Audiovisual, vai expor outra deficiência das leis de incentivo:

Ao invés de apoiar o desenvolvimento da produção cinematográfica, como seria de se esperar, e dessa maneira pressionar o mercado de exibição para absorver maior volume de filmes brasileiros, o financiamento, tal como previsto na Lei do Audiovisual, previamente garantido da produção por mecanismo de captação, fez com que, em primeiro lugar, o processo de produção fosse extremamente alongado, frustrando as expectativas dos investidores, frustrando as expectativas de autoridades públicas e parte da mídia quanto aos seus próprios resultados; e, em segundo lugar, fez com que algumas vezes os produtores deixassem de incluir no planejamento do seu trabalho a articulação entre produção e comercialização, isto é, produção, distribuição, exibição e venda dos direitos autorais dos mercados interno e externo, aí incluídos a televisão e o *home vídeo*. Isso não corresponde a uma vontade, a um desejo ou a uma ausência de desejo por parte dos membros da comunidade de capitalizar e, portanto, de transformar a indústria numa atividade permanente; mas, à medida que as leis de incentivo estimularam fundamentalmente a produção e criaram uma indução nesse sentido. Por vezes, o elemento sistêmico de relação entre produção, comercialização, distribuição e exibição ficou ausente, seja dos mecanismos de fomento do Estado, seja do próprio

¹⁸ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 1ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Villaça. 16 mar. 2000. p. 6.

planejamento que o funcionamento da lei ensejou.¹⁹

Esta problemática é reforçada pelo depoimento de Luiz Villaça²⁰ ao considerar sua experiência no filme *Por Trás do Pano* (Luiz Villaça, 1999), o qual precisou de mais de dois anos para captar dinheiro para produzir o filme, evidenciando o alongamento do processo de produção e, como consequência, comprometendo os resultados da obra.

Dentro destes comentários, uma alusão muito interessante é de Carlos Diegues²¹, em que ele afirma que num suposto supermercado em que há dois distribuidores, e sendo que um lhe dá sabonete toda semana, e outro lhe dá a cada semestre, por mais que este seja um bom sabonete, não haverá condições de desmantelar o ciclo econômico estruturado pelo outro distribuidor que fornece o produto toda semana.

Assim, com o histórico de um longo tempo de captação para produzir o produto fílmico brasileiro há a consequente irregularidade de poder distribuir filmes com uma constância crível em escala econômica, dificultando ainda mais o hábito do consumidor brasileiro em consumir a sua própria cinematografia.

Este distúrbio provocado pela lei mostrou, claramente, a incapacidade de estimular apenas a produção sem avaliar as condições para se distribuir e exibir o produto. Esta constatação na Subcomissão do Senado foi um dos pontos mais importantes para ressaltar a crise do modelo econômico no setor cinematográfico brasileiro naquele momento, tornando clara a necessidade de se criar mecanismos que permitissem uma maior dinâmica produtiva atrelada tanto à escala de produção, quanto aos elos da cadeia econômica cinematográfica.

Outros dois pontos merecem ênfase, porém não os considero tão importantes se comparado aos dois anteriores. A questão da recompra ou da

¹⁹ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 5ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de José Álvaro Moisés. 14 out. 1999. p. 14.

²⁰ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 1ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Villaça. 16 mar. 2000. p. 7.

²¹ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Carlos Diegues. 08 jun. 2000. p. 18.

revenda de títulos foi comentada tanto por Luiz Villaça²² quanto por Luiz Carlos Barreto²³, ou seja, o processo em que a empresa destina o benefício que terá renúncia fiscal para o produtor, porém demanda dele um retorno de parte deste valor para a própria empresa, recomprando parte do seu próprio projeto.

Para facilitar a explicação, imaginemos um valor de título de propriedade de obra de R\$ 1 milhão, a empresa X faria a doação, porém demandando o retorno de R\$ 500 mil deste valor, ou seja, para fins legais, a empresa declararia que gastou R\$ 1 milhão de renúncia fiscal, porém gastou somente R\$ 500 mil com o produtor.

Este processo já estava sendo coibido pelo Ministério da Cultura, naquele momento, porém este distúrbio mostra a perda de credibilidade nos valores de renúncia, permitindo elisões fiscais por parte de empresas que patrocinariam os filmes brasileiros.

Além disso, Luiz Villaça²⁴ comentou sobre as dificuldades em prestar contas após a produção do filme, principalmente, no que se diz respeito à inflexibilidade das alíneas do orçamento aprovado pelo Ministério da Cultura. O próprio cineasta exemplificou em seu depoimento que se ao estipular no orçamento aprovado o valor de R\$ 6 mil reais para uma atriz, e caso o produtor consiga esta mesma por R\$ 5 mil, a inflexibilidade do orçamento não permitiria esta ação. Portanto, a rigidez orçamentária do projeto aprovado no Ministério da Cultura engessava negociações que poderiam alocar melhor o orçamento da produção da obra.

Estes foram os principais pontos colocados em relação à dificuldade de se produzir filmes no Brasil, todas atreladas ao modelo de renúncia fiscal, o qual era praticamente o único meio de levantar recursos para a produção cinematográfica brasileira naquele momento. Assim, o que se conclui destas reclamações é a dificuldade de um modelo de renúncia fiscal ser capaz de

²² BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 1ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Villaça. 16 mar. 2000. p. 6.

²³ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 7ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Carlos Barreto. 12 nov. 1999. p. 27.

²⁴ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 1ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Villaça. 16 mar. 2000. p. 8.

estruturar a cadeia econômica cinematográfica, envolvendo produção, distribuição e exibição.

Outro ponto importante a ser destacado é que em nenhum momento foi pedida a extinção do modelo de renúncia fiscal, e sim uma readequação, além de um aumento de escopo do Estado para agir no setor.

1.2.2 – DISTRIBUIÇÃO / EXIBIÇÃO

Sobre distribuição e exibição, os depoimentos de Luiz Severiano Ribeiro Neto e de Rodrigo Saturnino Braga acabam convergindo sobre a transformação do parque exibidor brasileiro, com aumento de custos devido à aquisição de equipamentos mais modernos e também pela construção de salas de exibição de maior conforto para o público.

Isto teve como consequência a concentração espacial deste negócio, assim o sistema multiplex²⁵ torna-se mais lucrativo do que as salas únicas, pois permite a provisão de um maior leque de opções para se assistir a filmes, além de se manter em áreas de maior poder aquisitivo, como exemplo os *shopping centers*. Esta transformação vai servir para aumentar o número de salas de cinema no Brasil a partir de meados de 1990, como definido na tabela seguinte, porém vai inviabilizá-los em cidades com menos de 200 mil habitantes.

Tabela 2 – Histórico do Nº de Salas de Exibição no Brasil (1995-2002)

Ano	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Nº de salas	1.033	1.365	1.075	1.300	1.350	1.480	1.620	1.635	1.817

Fonte: site filmeb.com.br

Outra transformação que aconteceu foi a elitização do público espectador e o aumento do preço médio do ingresso nas salas de cinema,

²⁵ Sistema Multiplex é o sistema em que se pode encontrar num mesmo local, mais de uma sala de exibição, em alguns casos no Brasil, podendo chegar até 18 salas de exibição num mesmo local.

sendo estes pontos expostos por Gustavo Dahl²⁶ na Subcomissão.

Após a exposição da conjuntura, é importante mencionar a relação distribuição / exibição, pois a transformação ocorrida nesta área afetou toda a logística do produto fílmico, assim o que foi colocado por Rodrigo Saturnino Braga envolvia o entendimento de que cinema é risco:

sempre gosto de começar qualquer palestra ou conversa a respeito de cinema, dizendo que cinema é um negócio de altíssimo risco. Em toda sua cadeia, a produção, a distribuição e a exibição são de altíssimo risco. É importante lembrar que o mercado audiovisual, como o definimos, não se restringe unicamente às salas de cinema. Há o mercado de cinema, que é a primeira janela, que traz maior visibilidade para o filme, mas é o que necessita de maior investimento. Um bom lançamento no Brasil hoje, com bom nível de propaganda, não custa menos do que R\$1 milhão. O que, imediatamente, traz a necessidade de capitalização das empresas, tanto produtoras, quanto distribuidoras, para poderem suportar e darem visibilidade a um filme. Hoje em dia, a competitividade é muito grande, não só entre filme e filme, mas no cinema, no contexto do entretenimento em geral. O público é cada vez mais seletivo e escolhe com mais cuidado o seu entretenimento. (...). É um mercado muito seletivo, nem todos os filmes são adequados ao mercado de cinema, exatamente pela competitividade e pela seletividade do público. Nem todo filme é adequado ao mercado do cinema. O mercado de *home video*, a segunda janela, tem características diferentes: não necessita de tanto investimento no lançamento em propaganda; sua margem é mais segura; é mais fácil haver lucro na atividade de *home video* do que na atividade de distribuição em cinema; ele pede um volume muito maior de filmes do que o cinema; ele absorve muito mais produto do que o cinema; suas margens são muito mais seguras.

Finalmente, a televisão por assinatura e a televisão aberta, como chamamos, suportam um volume de produto maior ainda do que o cinema e o vídeo. Existem filmes feitos diretamente para vídeo, que não vão para cinema e existe mais ainda um volume de produção feito

²⁶ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 4ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Gustavo Dahl. 08 out. 1999. p. 12.

diretamente para a televisão.²⁷

A posição colocada neste excerto demonstra a possibilidade de distribuição em outros formatos, envolvendo logísticas diferentes das apresentadas nas salas de exibição. Porém, apesar das oportunidades mostradas, o próprio Saturnino expôs em seu depoimento o quão incipiente isto se encontrava com relação ao cinema nacional, ele considerava o parque exibidor extremamente diminuto e o mercado dominado por produtos americanos; o ideal seria um número de salas de exibição razoável para se obter mais espaço para o produto brasileiro.

Saturnino também observou que os mercados alternativos, como *home video*, televisão por assinatura e televisão aberta, estavam muito aquém da possibilidade de remuneração do filme brasileiro, pois todos remuneravam mal o produto brasileiro, portanto a única solução possível, dentro deste mercado, seria o sucesso nas salas de exibição para alavancar ganhos nas outras mídias.

Assim, no depoimento de Saturnino, o grande problema relacionado à distribuição e exibição do produto nacional estava na incapacidade de adentrar aos mercados alternativos das televisões e do *home-video*, sem ter tido a chancela do sucesso das salas de exibição.

Com base nisto, há outra deformidade que pode ser deduzida, pois, ao saber da importância das salas no resultado do produto fílmico nacional, mas considerando que nem todo filme foi feito para este mercado, o que se via naquele momento era o lançamento de um número razoável de filmes brasileiros em um reduzido número de salas e público ínfimo, pois todos os cineastas, seja por vaidade ou por enxergar a necessidade do produto nas telas do cinema, querem seus produtos lá primeiramente. Ocorreu assim uma concentração enorme da renda em poucos filmes, justamente os quais, poderia se dizer, foram feitos para as salas de exibição. Conforme Luiz Severiano Ribeiro Neto considera:

²⁷ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Rodrigo Saturnino Braga. 08 jun. 2000. p. 2-3.

É importante lembrarmos que, obviamente, no cinema, você pode apresentar um filme ao público, mas se ele não quiser vê-lo, você não pode obrigá-lo a entrar no cinema. Você pode dar a chance a ele de ver o filme, você pode expor o filme, mas você não pode obrigar o público a entrar no cinema. Então, está provado, aconteceu no último ano, três filmes nacionais representaram 87% do mercado do cinema brasileiro. Foram os três filmes de grande público. Mas só três filmes alcançaram essa faixa de mercado. Por quê? Três filmes conseguiram que o público gostasse deles. Que o público quisesse vê-los, quisesse revê-los, comparecesse ao cinema. Obviamente, neste ano, com a produção de 29, 30 filmes, três filmes terem 87% do público que foi ver o filme brasileiro foi muito importante. Mas é necessário direcionar melhor, dar chances melhores, ajudar mais. Então é um somatório de incentivos, convênio com a televisão, ajuda da televisão. Por coincidência ou não, esses três filmes eram ligados à televisão, porque tinham atores de televisão, ou receberam apoio da televisão. Eles conseguiram abrir seu espaço, conseguiram ter mais de um milhão de espectadores, conseguiram chegar ao mercado. E a experiência que nós temos, devido a esse tempo em que estamos no negócio, é que é um hábito. A pessoa vê um filme bom, elogia, começa a acreditar naquele produto. E o importante, no cinema, é que haja um bom filme italiano, é que haja um bom filme brasileiro, um bom filme francês, um bom filme americano. É como se fosse um restaurante, que tem vários pratos, para haver opção.²⁸

Obviamente, a concentração apresentada por Luiz Severiano Ribeiro é confirmada pelos números, porém não se chega à proporção por ele definida, pois baseado nos dados da Ancine²⁹ houve, em 1998, 23 filmes brasileiros lançados em salas de cinema constituindo um público de 4.330.557, sendo que apenas 2 filmes, *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Simão, O Fantasma Trapalhão* (Paulo Aragão, 1998) obtiveram 75,1% do mercado brasileiro. No ano de 1999, 28 filmes brasileiros foram lançados e 5 deles, os quais eram *Xuxa Requebra* (Tizuka Yamazaki, 1999), *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), *Zoando na TV* (José Alvarenga, 1999), *O Trapalhão e a Luz Azul* (Paulo

²⁸ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 7ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Severiano Ribeiro. 12 nov. 1999. p. 7-8.

²⁹ Ver site www.ancine.gov.br/oca. Último acesso em 29/01/2010.

Aragão, 1999) e *Castelo Rá-Ti-Bum, O Filme* (Cao Hamburger, 1999) concentraram 89,37% do público espectador de 6.092.779.

Além disso, percebe-se a influência da televisão nestes resultados, pois dos 7 filmes citados, 6 deles ou foram produzidos ou tiveram divulgação da Rede Globo e o *Castelo Rá-Ti-Bum, O Filme* tem como base um programa de televisão bem sucedido da TV Cultura da Fundação Padre Anchieta do Governo do Estado de São Paulo.

Com base nos depoimentos de Saturnino e Severiano, o modelo de negócio na área cinematográfica mostra-se extremamente arriscado, principalmente no Brasil, com um mercado de salas de exibição extremamente diminuto comparado ao tamanho do país e de sua população, tornando a participação do produto brasileiro pequena e concentrada no seu próprio mercado, passando por dificuldades de concorrência com produtos americanos que já se pagaram em seu mercado interno e com isto possuem alavancagem financeira para se apoderar de outros em nível mundial, enquanto o produto brasileiro, devendo se pagar no mercado nacional, não consegue este tipo de alavancagem.

As exceções, ou seja, os filmes bem sucedidos, que exemplifiquei no caso dos anos de 1998 e 1999, demonstram a influência da indústria televisiva nos resultados das salas de exibição, denotando a importância deste meio como aliado ao processo da cadeia econômica cinematográfica brasileira.

Outros pontos importantes a serem mencionados nas problemáticas do sistema de distribuição e exibição nas salas de cinema em solo nacional envolvem as relações de alavancagem, sinergia e concentração espacial.

Primeiramente, a alavancagem se refere ao fato exposto por Rodrigo Saturnino³⁰ sobre a importância de o filme ser bem sucedido nas telas de cinema. Somente assim, uma obra audiovisual pode alavancar seus ganhos nas distribuições de *home video*, além das exibições nas televisões aberta e fechada, contando ainda com a possibilidade de exportação deste. Daí porque

³⁰ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Rodrigo Saturnino Braga. 08 jun. 2000. pp. 7.

os cineastas enxergam as salas de exibição como meta para o produto fílmico.

Além disso, distribuir diretamente em *home video* ou para a televisão, isto no caso brasileiro, era muito pouco usado e economicamente inviável para os produtores independentes, pois não possuíam nenhum poder de barganha na fixação dos preços nestes segmentos diretamente, voltando assim seus esforços para a obtenção de sucesso nas salas de exibição, pois assim poderiam aumentar o valor destas obras para outras mídias.

Outro ponto colocado foi sobre formas de sinergia. Luiz Severiano Ribeiro Neto³¹ considera que o sucesso de filmes americanos poderia ajudar filmes brasileiros, pois aumentaria o fluxo de público para as salas de exibição, criando ou incrementando o hábito de assistir a filmes nos espaços multiplex.

Considero este ponto de vista como muito discutível, principalmente ao avaliar o histórico do setor de exibição no Brasil, explicitado por Anita Simis:

Quando o exibidor se associou com o distribuidor estrangeiro, o produtor nacional não conseguiu competir com o preço oferecido pelos filmes importados, cujos investimentos com os avanços técnicos da indústria eram ressarcidos em seus mercados de origem, ou romper com os esquemas de publicidade que introduziram o *star-system*. O produtor nacional, diante do peso econômico representado pela sua atividade, foi considerado um aventureiro e só pôde sobreviver produzindo em bases artesanais e mesmo assim quando as oscilações da importação do filme virgem o permitiam.³²

Esta junção entre exibidor nacional e distribuidor estrangeiro que aconteceu após a Primeira Guerra Mundial é de fundamental importância para analisar a argumentação de Luiz Severiano Ribeiro Neto, pois como representante de uma grande rede de exibição no Brasil, seu maior interesse está em exibir filmes da indústria americana, o qual representa a maior lucratividade do setor.

Assim, partir do princípio da correlação entre o sucesso do filme

³¹ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 7ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Severiano Ribeiro. 12 nov. 1999. p. 8.

³² SIMIS, A. *Estado e Cinema no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Annablume / Fapesp / Itaú Cultural. 2008. p. 88.

americano e o aumento de público nas salas de exibição como forma de sinergia para ajudar o filme brasileiro a ser visto mostra um viés de discurso que parece não dialogar com o histórico apresentado no excerto de Anita Simis, o que é confirmado na exposição de Luiz Villaça³³, o qual compara a estréia de seu filme *Por Trás do Pano* (Luiz Villaça, 1999) com a de *Um Lugar Chamado Noting Hill* (*Noting Hill*, Roger Mitchell, 1999), com Julia Roberts, ambos concomitantes na data de lançamento em salas de exibição no Brasil. Ele lembra que a vendedora de ingressos nem sabia direito o nome do filme dele, além de que, após comprar o ingresso e entrar na sala de cinema, só ele estava lá, exemplificando a falta de sinergia de um filme do cinema internacional em atrair público para filmes nacionais.

Por outro lado, pode ser considerado que o filme de Luiz Villaça não seja uma obra para sala de cinema, o que é colocado tanto por Saturnino³⁴ quanto por Severiano³⁵. Para eles, os filmes têm de atrair o público, considerando-os mais industriais e menos autorais, pois estes nem sempre conseguem sucesso nas bilheterias, enquanto os outros são planejados para isto. Neste excerto, é clara a posição de Saturnino:

Para mim, termos uma produção de 15 a 20 filmes autorais, intimistas, como temos hoje, é ótimo, porque dessa safra sempre sai um grande filme. Sempre foi assim. Sempre tivemos essa produção mais autoral e, às vezes, um filme ganha um prêmio num festival “a”, tem destaque num festival “c”, consegue ser importado, ganhar visibilidade, ter prestígio. Precisamos de uns 30 a 35 filmes com perfil eminentemente popular. Estou falando no sentido de termos uma indústria, de podermos atingir um percentual de ocupação de mercado de 20%, que é uma meta que todos assumimos. Para alcançarmos esse percentual – e acho perfeitamente possível –, vamos precisar desses filmes, os quais o público brasileiro gosta. Para mim, é muito fácil dizer isso. Vejo todo dia as regras. O público brasileiro gosta de filme brasileiro, mas não de

³³ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 1ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Villaça. 16 mar. 2000. p. 7.

³⁴ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Rodrigo Saturnino Braga. 08 jun. 2000. pp. 10-11.

³⁵ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 7ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Severiano Ribeiro. 12 nov. 1999. p. 8.

todo e qualquer filme brasileiro. Isso é normal. (...).

Então, para mim, isso é uma coisa muito clara. Precisamos desses filmes e precisamos encarar essa questão de frente. É a produção, efetivamente, que tem que comandar esse processo, porque é ela que vai produzir esses filmes.³⁶

A necessidade de filmes populares expressadas tanto por distribuidores, quanto por exibidores considera um padrão de produção que Anita Simis coloca em seu texto como difícil de ser feito em nível nacional, pois a escala mundial de distribuição e exibição apresentada pela indústria do cinema americano permite produzir filmes de altos orçamentos e que não necessitam somente do mercado brasileiro para se pagar, enquanto a produção cinematográfica brasileira, estruturada em bases artesanais, devido à dificuldade de inserção na associação distribuidor internacional e exibidor nacional, não possui condições técnicas nem econômicas suficientes para estruturar uma escala sustentável de filmes que possam ser ressarcidos pelo público.

O último ponto que descrevo, e que foi considerado nas apresentações da Subcomissão é a dicotomia entre o aumento do número das salas de cinema em *shopping centers* no sistema *multiplex* e a falência de cinemas de bairros em cidades com menos de 200 mil habitantes.

Luiz Severiano Ribeiro Neto explicita essas tendências da seguinte forma:

O que aconteceu no interior do Rio de Janeiro é que com o advento do videocassete e da televisão aberta, os cinemas do interior ficaram atrasados, ultrapassados. Isso porque em uma cidade com menos de 200 mil habitantes, é melhor não se colocar cinema, porque não vai haver retorno. Há uma cidade, por exemplo, no Rio de Janeiro, Friburgo, que tem quase 200 mil habitantes e três salas de cinema modernas, cheirosas, com tecnologia, mas o retorno é precário. Primeiro, creio que Friburgo ficou muitos anos sem ter cinema, terá de criar de novo o hábito; (...). É um trabalho árduo. O exibidor quer ajudar, quer ser

³⁶ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Rodrigo Saturnino Braga. 08 jun. 2000. pp. 11.

cultura, mas também quer ganhar dinheiro. Então, por que fazer três cinemas em Friburgo que vão custar X, se com três cinemas na Barra da Tijuca terá chance de um retorno maior? Ele quer minimizar o risco. O ideal seria que esse progresso caminhasse junto, mas, infelizmente, é direcionado pela oferta e procura de mercado, já que o custo de uma sala no interior ou na capital é praticamente igual. Só o aluguel do imóvel no interior é mais acessível, mas a diferença não é tão significativa.³⁷

Assim, partindo dos princípios de oferta e demanda e de lucratividade, as relações colocadas por Severiano mostram as raízes da concentração espacial das salas de cinema no Brasil.

Esta concentração referida no excerto, atrelada aos circuitos *multiplex* com várias salas de exibição no mesmo espaço reconfigura a logística distributiva dos filmes em território nacional, mudando também o perfil de frequência, em que pessoas de maior poder aquisitivo, geralmente, as que são mais presentes nos *shopping centers* brasileiros terão maiores escolhas num mesmo local, enquanto pessoas de baixo poder aquisitivo e moradores de cidades menores perdem este hábito, voltando-se para as televisões abertas (ou até fechadas) e o *home video*.

Diante destes pontos explicitados sobre a distribuição/exibição, percebo o efeito das relações econômicas no setor, afetando o seu sistema logístico. De outro lado, a produção atrelada ao mecanismo de renúncia fiscal parece estruturar-se num outro modelo econômico de suporte estatal, mesmo que indiretamente, e sem necessidade de se remunerar pelo mercado.

Para se chegar a um elo mais harmonioso na cadeia econômica do setor, as exposições de Saturnino e Severiano demonstraram a importância do planejamento e do pensamento de caráter industrial para que uma obra cinematográfica possa ser bem sucedida num mercado de extremo risco.

Com certeza, uma dessas ações envolveria a relação de parceria com a indústria televisiva, o que discutiremos agora.

³⁷ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 7ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Severiano Ribeiro. 12 nov. 1999. p. 24.

1.2.3 – PARCERIA COM A TELEVISÃO

A importância da parceria entre a indústria televisiva e o cinema independente se mostrou clara na Subcomissão do Senado, até porque os filmes que fizeram sucesso, exemplarmente nos anos de 1998 e 1999, estavam atrelados às emissoras de televisão de alguma forma.

Note-se que em diversos países, tais como França e Espanha há envolvimento da televisão na produção cinematográfica como forma de política governamental destes Estados para a manutenção de seus cinemas nacionais.

No modelo francês³⁸, explicando de forma simplificada, as empresas de televisão de canais aberto são obrigadas a contribuir, por meio de lei, tanto para o fomento direto com 3,2%³⁹ de seu faturamento em co-produção ou em pré-aquisição de direitos de títulos de filmes, quanto para a formação do fundo de apoio do *Centre National de la Cinématographie (CNC)*, o qual subsidia a indústria cinematográfica e a produção audiovisual, com o montante de 5,5% do faturamento destas emissoras. Além disso, as emissoras de televisão devem criar uma filial especializada detentora de autorização para exercer a atividade de produção concedida pelo CNC, filial que não pode assumir o controle dos projetos, nem integralizar as receitas obtidas destas obras às corporações, devendo reinvesti-las unicamente na atividade cinematográfica.

No modelo espanhol⁴⁰, também explicando de forma simplificada, as empresas de televisão são obrigadas a contribuir, por meio de lei, para o fomento de filmes europeus, sobretudo espanhóis, com o montante de 5% de seus lucros. Além do que as vendas dos filmes para as emissoras de TV espanholas representam de 25% a 35% do faturamento destas obras.

³⁸ AUGROS, J. O cinema francês no fio da navalha? In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. Europa Volume V*. São Paulo: Escrituras Ed., 2007. p. 120-124.

³⁹ No caso do Canal Plus, que é um canal fechado, o fomento direto neste caso é de 12% do faturamento em filmes europeus, sendo obrigatório 9% em filmes franceses, mantendo-se os mesmos 5,5% para a formação do fundo.

⁴⁰ PARDO, A. A indústria cinematográfica na Espanha: reconquistando o mercado doméstico e em direção à internacionalização. In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. Europa Volume V*. São Paulo: Escrituras Ed., 2007. p. 145.

O maior problema para pensarmos estes modelos no Brasil parece se situar na grande diferença entre o que se tornou a indústria televisiva e o que é o setor cinematográfico nacional independente. A indústria televisiva no Brasil, considerando primordialmente o sistema Globo, é quase toda verticalizada. Não há um conglomerado de produtoras independentes que fazem conteúdo, a Globo mesmo produz.

Considerando este princípio, Luiz Villaça⁴¹ expressou em seu depoimento que a televisão brasileira não precisa do cinema nacional. Isto é extremamente importante de ser avaliado, pois a televisão brasileira aberta oferece gratuitamente programas para a população, ela se financia no modelo de publicidade atrelada à audiência e verticaliza toda a produção para ter sob controle a grade de programação, facilitando a lucratividade desta através do conhecimento dos custos e da possibilidade de ganhos.

Na televisão brasileira percebe-se a noção de escala de produção, pois ao se produzir bastante conteúdo, o custo unitário, digamos, de um capítulo de novela se torna baixo comparado à produção independente de um filme.

Do outro lado, a corporação cinematográfica, totalmente dependente das leis de estímulo fiscal, considera que seu poder de barganha é fraco perante a indústria televisiva. Como solução, quase todos os depoimentos de cineastas se voltaram para a importância do Estado como mediador entre a corporação cinematográfica e a televisão.

O papel do Estado é discutido no próximo subcapítulo, porém ao considerar a televisão como parceira do cinema no Brasil, não há como não excluir o governo federal disto, pois de maneira natural, avaliando sinergias e escalas de produção, não se vislumbra uma adequação de interesses próximos entre os dois grupos, tornando-os quase imiscíveis.

Dentro deste ponto de vista, apareceram na Subcomissão duas formas de ação do Estado, uma definida por Luiz Carlos Barreto:

Lei do Audiovisual não precisaria nem existir, porque o Governo

⁴¹ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 1ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Villaça. 16 mar. 2000. p. 21.

brasileiro não teria necessidade de abrir mão de parte da sua receita para financiar a produção de cinema, de imagem. No momento em que faz concessão de canais de televisão, como em qualquer parte do mundo, há um chamado caderno de obrigações, que o francês chama de *cahier des charges*. Quer dizer, ao dar-se uma concessão de televisão ou - vamos dizer -, em linguagem rasteira, uma fábrica de ganhar dinheiro com ponteiro de relógio, faz-se com que o beneficiado venda segundos. Não há melhor concessão do que essa. Qual a mercadoria? Segundos. Desse faturamento obtido, como ocorre na França ou em qualquer lugar, o beneficiado é obrigado a investir x% na produção de imagens, ou seja, de cinema, por exemplo, na produção independentemente de imagens, telefilmes, filmes para cinema. Quer dizer, o Governo não precisaria estar fazendo renúncia fiscal. Ele dá uma concessão e exige uma contrapartida do concessionário, que se vai beneficiar dessa produção, que ele próprio vai usar. Seria uma maneira de o Brasil aumentar enormemente sua produção de imagens, só com esse tipo de política de obter do concessionário uma contrapartida para financiar a produção nacional, de que necessito para colocar meu espelho para a sociedade.⁴²

A outra forma de ação do Estado foi definida por Carlos Diegues:

Finalmente, essa questão fundamental da integração das economias do cinema e da televisão. Sem isso não vamos completar a quota de receita potencial de nossos filmes. Ficaremos eternamente condenados aos 25% que representam as salas de cinema. É preciso que o Estado medie um diálogo entre o cinema e a televisão para que se encontre as melhores formas de fazer essa adequação, de fazer essa associação. A televisão tem que abrir mão de alguma coisa para participar disso. Agora, ela também pode decidir e discutir sobre o que ela vai abrir mão, se é sobre o faturamento, se é do break comercial. Sei lá do que é, mas de alguma coisa a televisão tem de abrir mão para que essa associação inevitável e indispensável aconteça.⁴³

⁴² BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 7ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Carlos Barreto. 12 nov. 1999. p. 14.

⁴³ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Carlos Diegues. 08 jun. 2000. p. 25.

Estes dois pontos de vistas se advogam de que a indústria televisiva tem de ceder algo para a produção independente, além do que há a concordância de ambos na integração das economias do cinema e da televisão para a estruturação da indústria cinematográfica brasileira.

Porém, a forma de se fazer isso é bem diferente, Luiz Carlos Barreto segue o princípio da intervenção, ou seja, a televisão é uma concessão do Estado e, portanto precisa seguir certas regras deste, neste caso ele incluiu a possibilidade das receitas televisivas serem taxadas e direcionadas para a produção cinematográfica independente, como os modelos francês e espanhol são baseados.

Do outro lado, Carlos Diegues propõe o princípio da mediação, sendo o Estado um mediador entre a indústria televisiva e a corporação cinematográfica. De forma que esta possa ter um mínimo de poder de barganha e que, com a aceitação da televisão, e não imposição como preconiza Luiz Carlos Barreto, ambos os setores se articulem e assim desenvolvam um modelo harmônico para a indústria cinematográfica nacional.

É importante salientar que, baseado nos depoimentos destes dois cineastas, o meio cinematográfico considera a ação do Estado como vital para seus interesses, aumentando o poder de barganha com a indústria televisiva, ou através da intervenção ou da mediação.

Sabemos, no entanto, do poder da indústria televisiva, e que o Estado nunca ousou criar uma regulamentação que ferisse os interesses dos grandes grupos de comunicação e mesmo com a força do Estado, o poder de veiculação de informação da mídia televisiva parece se tornar uma barreira impeditiva de qualquer ação do governo que possa ameaçar a forma de ação destas.

1.2.4 – RELAÇÕES ENTRE CINEMA E ESTADO

A análise feita por Gustavo Dahl envolvendo a questão de escala serve

de base para o entendimento da problemática do cinema nacional brasileiro. Desta maneira, devido à falta de escala e a concorrência com um produto de escala e envergadura internacional, a proposta de Dahl baseia-se na aproximação do cinema nacional com o Estado.

Ele partiu do pressuposto de que a estruturação de um cinema nacional deveria fazer parte de um projeto nacional⁴⁴. Assim, o filme brasileiro é um patrimônio nacional e, com base nisto, o Estado deve estimular e agir para que se mantenha o processo produtivo cinematográfico independente brasileiro, considerando-o como parte de um projeto nacional, pois envolve a formação da identidade brasileira. Logo, este discurso implica a necessidade do Estado em apoiar o produto brasileiro a fim de que ele passe a ter condições mercadológicas em seu próprio país.

Isto foi explicitado pelo cineasta Roberto Farias:

Cada cineasta brasileiro que vive lutando e brigando pelo desenvolvimento do seu cinema pode, de repente, deixar a impressão de que queremos um cinema subsidiado, que queremos a tutela do Estado, que queremos sempre viver do subsídio. Não queremos isso exatamente. O que queremos são condições de competição; queremos competir de igual para igual.⁴⁵

O depoimento da produtora Marisa Leão⁴⁶ vai pelo mesmo viés:

O projeto a que me referi, Senador Agnelo, que foi entregue ao Presidente da República, versa exatamente sobre isso. É um programa de isonomia na comercialização. Porque, se eu produzo e tenho confiança naquilo que decido produzir, eu gostaria de ter condições de igualdade. Inicialmente, de visibilidade. Se o espectador souber de mim o mesmo que sabe do “Sexto Sentido”, aí eu me sinto perdedora ou ganhadora com justiça. Mas, se ele sabe de mim uma centimetragem e sabe do outro uma centimetragem diferente, de que isonomia

⁴⁴ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 4ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Gustavo Dahl. 08 out. 1999. p. 12.

⁴⁵ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 4ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Roberto Farias. 05 out. 1999. p. 28.

⁴⁶ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 6ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Marisa Leão. 28 out. 1999. p. 19.

competitiva estamos falando?

Assim, a isonomia da comercialização envolveria ações mais amplas por parte do Estado. Pois o que era feito com a renúncia fiscal envolvia apenas a produção do filme e não o processo integrado de distribuição e exibição das obras.

Gustavo Dahl analisa este momento, considerando-o como marcado pela falta de sistematização do processo do tripé econômico do cinema, ou seja, não bastava uma simples lei de estímulo financeiro indireto para se produzir filmes no Brasil, havia a necessidade de mais, o Estado precisaria ser o regulador e assim dar condições de isonomia de mercado no país, estimulando não só o produto nacional, mas sua distribuição, sua exibição e o desenvolvimento de parcerias com a televisão⁴⁷.

Em decorrência disto, alguns cineastas propuseram mediações e/ou intervenções do Estado que pudessem estimular a parceria com a televisão, além de trazer a desejada isonomia de mercado na cadeia econômica cinematográfica. Tanto Gustavo Dahl quanto Carlos Diegues consideraram em seus depoimentos ao Senado a importância de um ente estatal que pudesse desenvolver as ações propostas pelos cineastas.

Dahl explicitou as relações de regulamentação e de tributação em seu depoimento:

Eu acredito que não existe um conflito latente quando se retira recursos do consumo para conseguir compensar as distorções de mercado. Acho que é um direito compensatório. Acredito plenamente, como o Senador [Francelino Pereira], que o mercado interno é um ativo dos países. Uma das esperanças que o Brasil tem é de poder desenvolver um grande mercado interno. (...).

Acredito, também, que o projeto do Senador Francelino Pereira aborda um ponto fundamental, o de que esse sequestro do mercado deve ser compensado com uma taxaço do consumo, porque, atualmente, diante da situação de caixa do Governo, da escassez de recursos que todos conhecemos, qualquer iniciativa esbarra na impossibilidade de

⁴⁷ Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

existência de recurso. (...).

Então, a equação econômica é delicada. O modelo econômico tem que ser revisto e devem ser levadas em conta as outras modalidades de consumo de imagem como a televisão aberta e fechada e o vídeo. A ideia de criar uma receita que saia do consumo e que não onere o Orçamento da República é um caminho. Porém, como diz o Roberto Farias, e eu também já disse, só dinheiro não resolve, porque investir dinheiro do público ou do consumidor nessa situação do mercado é realmente um desperdício de recurso. É preciso que haja uma justa regulação do mercado, pública mas não estatizante, e que identifique a meta de ter uma fatia de mercado que viabilize a indústria nacional, como qualquer indústria nacional. Isso é fundamental.⁴⁸

Além disso, Carlos Diegues expõe o seguinte:

A médio prazo, em um horizonte relativamente curto, vamos precisar ter uma agência ou uma secretaria de audiovisual ligada à Presidência da República de administração horizontal. Não falo daquela velha forma de administração vertical, daquela grande empresa, de uma autarquia. Falo de administração horizontal – como a da Agência Nacional de Energia, a da Agência Nacional de Petróleo –, capaz de articular as necessidades do cinema em diversos setores do Executivo: na Receita Federal, no Ministério das Relações Exteriores, no BNDES, no Banco do Brasil e também no Ministério da Cultura, que deve continuar sendo o responsável pela política cultural do cinema, pelo financiamento de filmes a fundo perdido, etc.⁴⁹

As posições de ambos alicerçaram a necessidade de se criar um órgão estatal, ainda não se fala da Agência Nacional de Cinema, mas no depoimento de Carlos Diegues, a proposta pareceu se direcionar para este caminho. Além disso, Gustavo Dahl explicitou as questões tributárias que serviu de base para os debates no III Congresso Brasileiro de Cinema e de referência para a formatação da Medida Provisória que origina a Ancine (MP 2228-1/01).

⁴⁸ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 4ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Gustavo Dahl. 08 out. 1999. pp. 34-35.

⁴⁹ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Carlos Diegues. 08 jun. 2000. p. 25.

A questão principal deste ente estatal foi baseada nas ações de isonomia de mercado, aproveitando-se da problemática da escala econômica explicitada por Dahl e com isso o produto cinematográfico brasileiro independente teria maior acessibilidade na distribuição e na exibição, alavancando o seu valor agregado em outras mídias.

Este foi o ponto principal exigido em relação ao Estado, além disso, muitos dos cineastas que falaram no Senado expuseram algum tipo de ação mais direcionada, com viés mais tático e não tão estratégico quanto o que foi exposto acima.

Um deles já foi discutido, a mediação e/ou intervenção com/em a indústria televisiva. Os outros foram relativos à expansão do circuito exibidor, envolvendo duas prerrogativas, uma exposta por Carlos Diegues⁵⁰ considerando uma política federal de financiamento desta expansão, e a outra exposta por Rodrigo Saturnino Braga⁵¹ que defendia benefícios de isenção tributária em nível municipal, como o IPTU, para as salas de cinema.

Na Subcomissão do Senado, abordou-se ainda a questão dos Fundos de Investimento. Eles foram defendidos por Carlos Diegues e Luiz Carlos Barreto, ambos argumentando sobre a importância destes Fundos para o financiamento da atividade audiovisual.

Carlos Diegues⁵² deu foco maior para a criação de distribuidoras brasileiras com a formação destes Fundos, enquanto Luiz Carlos Barreto⁵³ estruturou sua argumentação num sentido de aumento do possível número de investidores na área, independente de em que parte da cadeia cinematográfica este investimento se direcione.

O outro ponto se relacionava com o Prêmio Adicional. Ele foi defendido

⁵⁰ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Carlos Diegues. 08 jun. 2000. p. 19.

⁵¹ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Rodrigo Saturnino Braga. 08 jun. 2000. pp. 6.

⁵² BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Carlos Diegues. 08 jun. 2000. p. 34.

⁵³ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 7ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Luiz Carlos Barreto. 12 nov. 1999. p. 30.

por Rodrigo Saturnino Braga:

Esse adicional [Prêmio Adicional de Renda] existe, hoje, na Argentina e sustenta basicamente a indústria argentina e, se não me engano, na Alemanha, está começando a existir. Soube isso recentemente da Alemanha, porque a Columbia tem na Alemanha um grupo de produção, como tem aqui no Brasil. A Columbia tem isso na Alemanha, na China e no Brasil. Esse adicional funciona da seguinte forma: na Argentina, para cada ingresso vendido no cinema, o produtor ganha outro ingresso. É o nível mais alto que conheço. No Brasil não era assim. Era uma tabela proporcional. Existe um piso - na Argentina há também um piso e um teto -, sendo que na Argentina há a exigência de que o filme seja lançado também em vídeo e em televisão. Tem de ser lançado em cinema, vídeo e televisão para ter direito ao adicional. É simples: o Instituto Nacional de Cinema Argentino dá um peso para cada peso que o filme tenha na bilheteria, até um teto. O que isso permite na realidade? Como é que isso funcionava no Brasil? O produtor chegava a um exibidor e dizia que tinha tal filme comercial. O exibidor adiantava o dinheiro para a produção daquele filme e ficava com a garantia do adicional de renda. Então, o adicional de renda permitiu que se formasse uma indústria. Quer dizer, ele movimentava essa indústria. Francamente, uma das coisas que mais defendo, já há algum tempo, é que precisa voltar o adicional de renda no Brasil, primeiro, porque já existiu; segundo, porque não é algo que estaremos fazendo ao contrário do que fazem em outros lugares do mundo.⁵⁴

A experiência deste tipo de premiação no Brasil é bem descrita por José Mário Ortiz Ramos⁵⁵, com a implantação pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1967 do Prêmio Adicional de Renda e do Prêmio de Qualidade, os quais, inicialmente, fixavam a parcela de 10% e 15%, respectivamente, sobre as rendas líquidas dos filmes como prêmio. Esta sistemática foi mudada em 1970⁵⁶, no caso do adicional de renda o intuito era de estabelecer uma hierarquia que estratificava os filmes conforme sua faixa de renda, designando

⁵⁴ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Rodrigo Saturnino Braga. 08 jun. 2000. p. 8.

⁵⁵ RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50/60/ 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1983. p. 71.

⁵⁶ Tanto a implantação dos prêmios quanto a mudança da sistemática destes foram referendados por meio de resoluções do Instituto Nacional de Cinema (INC).

aos filmes da faixa média a maior premiação, assim se buscava reforçar este tipo de filme para a viabilização de uma indústria, penalizando os fracassos de bilheteria e pressupondo que o mercado já premiara os sucessos. O Prêmio de Qualidade se fixou em 300 salários-mínimos e era distribuído a 12 filmes, assim caso se levantasse a argumentação de que um fracasso de renda poderia ser um bom filme em termos artísticos, este prêmio servia de resposta e de correção a esta problemática.

Sem dúvida, comparando este tipo de subsídio ao da renúncia fiscal, percebe-se a vantagem do primeiro por estabelecer uma relação na cadeia econômica da cinematografia brasileira, permitindo com que o produtor independente, através de um benefício automático como o Prêmio Adicional de Renda pudesse alavancar financeiramente a produção de sua obra, sem a necessidade de visitar inúmeras empresas em busca de um benefício de renúncia fiscal.

Por último, deve ser levada em conta a menção do próprio Saturnino a um mecanismo chamado *tax credit* (também pode ser chamado de *tax shelter*). Nele a indústria americana ao pagar imposto no exterior recebe o dinheiro de volta em solo americano. Esta indústria conseguia estes benefícios do governo dos Estados Unidos, tanto que Saturnino colocou que da Lei do Audiovisual o art. 3^o, visando incentivar as co-produções, até ali tinha sido pouco utilizado pelas distribuidoras.

Grande parte das temáticas discutidas na Subcomissão do Senado foi retomada com maior ou menor relevância no III Congresso Brasileiro de Cinema (III CBC), o qual obteve uma representação setorial maciça, desdobrando-se no estreitamento das relações entre a corporação cinematográfica e o Poder Executivo Federal.

Conclusivamente, os pontos levantados nas 7 reuniões entre cineastas e parlamentares do Senado Federal foram de extrema relevância para o entendimento do Poder Legislativo sobre a situação do cinema brasileiro e também no desdobramento de ações da corporação cinematográfica que estruturou o III CBC para rediscutir e avançar sobre as problemáticas ressaltadas na Subcomissão.

2 – III CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA E GRUPO EXECUTIVO DE DESENVOLVIMENTO DA INDÚSTRIA DO CINEMA

No final do primeiro trimestre de 2000, a articulação do meio cinematográfico começou a surtir efeito, pois a proposta de Gustavo Dahl formulada em 1998, que previa uma Secretaria Nacional da Política Audiovisual passava a ser discutida em todo o país pelo grupo de cineastas.

Numa matéria intitulada “Cineastas querem a criação de uma agência” no Caderno 2 do *Estado de S. Paulo* no dia 30 de março de 2000, Gustavo Dahl expôs melhor sua ideia:

A idéia é botar todo o governo para funcionar em prol do cinema. Descentralizar e não repetir uma organização verticalizada, autárquica como era a Embrafilme, que duplicava em si mesmo, num modelo reduzido, as várias competências e ações do Estado. (...)

A Secretaria Nacional de Política Audiovisual não é um órgão regulador, mas de formulação de políticas, o que os anglo-saxões chamam de 'policy-maker'.⁵⁷

A insatisfação da corporação cinematográfica em relação ao Ministério da Cultura por sua política mal sucedida para o setor também fazia parte do conteúdo da matéria, além do que o Ministro da Cultura na época, Francisco Weffort considerava que não havia escala industrial suficiente para a existência de uma instituição, como proposta por Gustavo Dahl, para o cinema.

Este embate de pontos de vista gerou por parte da corporação cinematográfica a intenção de se desvincular do Ministério da Cultura, considerado nas palavras do produtor Luiz Carlos Barreto como um órgão sem “a cultura econômica nem gerencial suficiente para administrar uma atividade com a importância estratégica do cinema”.⁵⁸

A insatisfação do modelo estruturado pelas leis de incentivo, da crise econômica que se desdobrava intensamente no setor e da falta de ação do Ministério da Cultura em relação a uma política efetiva para o cinema fez com

⁵⁷ MEDEIROS, J. Cineastas querem a criação de uma agência. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 mar. 2000. Caderno 2, p. 1.

⁵⁸ Idem nota 57.

que cineastas passassem a se movimentar para uma articulação política que pudessem aproximá-los do Estado, buscando dialogar com outras esferas do governo.

Parecia que o Ministério da Cultura, naquele momento, não conseguia dar conta da problemática do cinema brasileiro, revoltando os cineastas independentes, os quais não enxergavam disposição do Ministro Weffort e do Secretário do Audiovisual José Álvaro Moises em aplicar políticas para o desenvolvimento do setor.

Com esta visão dos cineastas perante o Ministério e a Secretaria que os representavam frouxamente na organização governamental, Gustavo Dahl desenvolve suas ideias focadas num órgão estatal que pudesse representar os interesses da corporação cinematográfica, que foi a base de formação da Ancine, porém em sua primeira análise ele mesmo considerou a formação de um órgão administrativo direto como uma Secretaria, vinculada organicamente ao Executivo, e não como veio a acontecer, transformando-se em um órgão de administração indireta, uma Agência Reguladora.

Além disso, o próprio Gustavo Dahl⁵⁹ reitera a falta de um enfoque sistêmico para o setor por parte do Estado, pois ao conceder benefícios por incentivo fiscal baseado na lucratividade de empresas como as Leis do Audiovisual e Rouanet, ao chegar num momento de crise, certamente viria à tona a falta de planejamento do Estado em relação ao setor, assim era preciso, urgentemente, pensar a escala econômica do cinema e do audiovisual e desenvolver ações que estruturassem de forma sistêmica o setor, para que não houvesse “surpresas” como o da crise de 1999.

Para problematizar ainda mais a relação entre cineastas e Ministério da Cultura, antes do III Congresso Brasileiro de Cinema (III CBC), no começo do mês de maio de 2000, uma medida controversa gerou pânico no campo dos produtores de filme, a qual era de ampliar as leis de incentivo (Lei do Audiovisual) para as emissoras de televisão e radiodifusão.

Acredito que era interessante a intenção do governo federal, pois se baseava na possibilidade de aumento do retorno do investimento de caráter público, já que seria colocado dinheiro em grupos que já possuíam uma

⁵⁹ Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

organização estruturada para levantar financiamento em ações de espaço publicitário e merchandising, o que certamente facilitaria este mesmo procedimento pelas leis de incentivo.

Porém, deve ser levado em consideração que a estruturação de um sistema apoiando a produção televisiva, sem pensar ações de contrapartida para produtoras independentes da corporação cinematográfica ocasionaria o desaparecimento destas e uma maior concentração de poderes em poucos grupos de produção audiovisual no país.

Na matéria intitulada “Governo quer entregar cinema nacional às TVs” há a exposição de que “o governo argumenta que a televisão foi a única atividade audiovisual nacional que deu certo. Assim, poderia transformar o quase artesanal cinema brasileiro em uma indústria.”.⁶⁰

A posição do Ministério da Cultura (Minc) atrelada ao apoio a emissoras de televisão mostra mais uma vez a total dissonância do discurso deste órgão em relação à corporação cinematográfica. Primeiro, o modo de enxergar a industrialização do setor, pois o Minc considerava a industrialização por meio do estreitamento da relação TV/Cinema, através de mecanismos de incentivo para o grupo televisivo, enquanto para a corporação cinematográfica tal apoio deveria ser feito por meio de fomento estatal direcionado para a produção independente.

Para o grupo cinematográfico a concretização deste benefício para as redes televisivas seria a morte do cinema nacional ou como considerado no texto da *Folha de S. Paulo* “Acreditam [os cineastas] que, com a entrada da TV na produção cinematográfica, haverá uma mudança radical no perfil dos filmes realizados: saem as obras autorais e entram subprodutos televisivos...”.⁶¹

O meio cinematográfico sentiu-se ameaçado pelo cenário de acontecimentos, envolvendo o estímulo governamental para os grupos de radiodifusão produzirem conteúdo cinematográfico, a crise no modelo de leis de incentivo e a falta de políticas que direcionassem estímulos econômicos para a produção-distribuição-exibição de filmes. Este foi o contexto de articulação do III Congresso Brasileiro de Cinema. Para Milena Marson:

⁶⁰ CASTRO, D. Governo quer entregar cinema nacional às TVs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 maio 2000. Ilustrada, p. 1.

⁶¹ Idem nota 60.

A possibilidade de extensão das leis de incentivo às emissoras de televisão foi a gota d'água que faltava para transbordar o “copo” dos cineastas: com dificuldades para conseguir patrocínio em virtude da crise e em pânico frente à perspectiva de uma concorrência desleal da televisão, os cineastas se mobilizaram na tentativa de conseguir a união da corporação, organizando as reivindicações do campo cinematográfico para depois pressionar o Estado. (...).

Então, em meio à crise, perdendo prestígio na imprensa, na sociedade, no mercado e junto ao Estado, o campo cinematográfico se organizou, e em junho 2000 foi realizado o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), em Porto Alegre (RS) contando com produtores, trabalhadores do cinema, pesquisadores, críticos, exibidores e distribuidores.⁶²

2.1 – III CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA (III CBC)

O III Congresso Brasileiro de Cinema (III CBC) teve início no dia 28 de junho de 2000 e foi até o dia 1º de julho de 2000, quase meio século após o II Congresso e se tornou marco da união de esforços do meio cinematográfico para a estruturação de uma política pública que estimulasse o setor tanto no tripé produção-distribuição-exibição quanto na capacidade de criar uma infraestrutura econômica que permitisse uma dinâmica na cadeia audiovisual.

Antes do evento, Gustavo Dahl já pronunciava os dilemas que seriam discutidos no Congresso:

É urgente trocar o velho paradigma que vê na simples produção a solução do cinema brasileiro – venham os recursos de onde vierem – e, por outro lado, o da auto-sustentabilidade. Segundo o novo paradigma, o filme brasileiro além de ser produzido tem que ser visto e para isso precisa ser distribuído e exibido.⁶³

⁶² MARSON, M. I. *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. p. 126.

⁶³ DAHL, G. 3º congresso brasileiro de cinema – encontro tenta desvendar novo paradigma do cinema brasileiro. *Revista de Cinema*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 26, jun. 2000.

Dahl expôs a necessidade de transpor o processo de produzir filmes no Brasil, o qual foi o maior foco da política de leis de incentivo do cinema brasileiro da década de 1990. A preocupação dele estava na discussão sobre os gargalos na distribuição e exibição do filme brasileiro, de forma a estabelecer um novo paradigma ao produto nacional.

Este foi um dos pontos mais discutidos no III Congresso Brasileiro de Cinema, além da relação do Estado com o cinema e também deste com a televisão. Estes três pontos foram os alicerces e também pontos nevrálgicos das discussões do Congresso, em que a corporação cinematográfica visava estabelecer pontos de ação para o desenvolvimento do setor, junto ao Estado e a televisão.

Antes do evento, apesar das posições distantes entre Gustavo Dahl, presidente do Congresso e José Álvaro Moisés, Secretário do Audiovisual, havia uma concordância entre ambos num ponto extremamente importante de que o audiovisual e o cinema não poderiam ser tratados como uma indústria qualquer, pois o Brasil precisaria produzir o seu cinema como fortalecimento da identidade nacional.⁶⁴

As discussões do Congresso foram divididas em grupos de trabalho no período da tarde dos dias 29 e 30 de junho, e depois estes grupos se juntavam à noite do mesmo dia para uma plenária deliberativa. No primeiro dia (29) houve a divisão em 4 grupos de trabalho (GTs): 1) Poder Público; 2) Ensino, Formação e Pesquisa; 3) Distribuição; e 4) Relações entre Cinema e Televisão. No segundo dia (30) a divisão foi feita em 3 novos grupos de trabalho e a repetição do Grupo de Trabalho 2: 1) Produção; 2) Ensino, Formação e Pesquisa; 3) Exibição; e 4) Novas Tecnologias.⁶⁵

As plenárias deliberativas agregaram o teor discutido nos grupos de trabalho e no último dia do III CBC formaram uma plenária geral para juntar todas as demandas no relatório final do Congresso.

Para facilitar a análise das demandas dividi as temáticas em três pontos, a primeira envolvendo a relação do cinema brasileiro com o Estado e a produção cinematográfica; a segunda envolvendo os problemas da distribuição

⁶⁴ MERTEN, L. C. Os caminhos do cinema brasileiro em discussão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 2000. Caderno 2, p. 3.

⁶⁵ Isto pode ser encontrado na agenda do III CBC. Ver *3º Congresso Brasileiro de Cinema – Agenda*. Disponível em <<http://www.aptc.org.br/biblioteca/cbc-agen.htm>>. Acesso em: 05 abr. 2010.

e da exibição e, por último, as relações entre cinema e televisão. Apesar de ter havido outras temáticas no evento, estas fogem do escopo desta dissertação.

2.1.1 – A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E A RELAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO COM O ESTADO

Uma das maiores críticas da corporação cinematográfica se direcionava à inação do Estado, principalmente da parte da Secretaria do Audiovisual, considerando-a incompetente para resolver os problemas da cinematografia brasileira.⁶⁶

O descontentamento com os representantes do governo em relação ao setor, naquele momento, mostrava o fim do modelo de fomento por leis de incentivo como única forma de produzir filmes no país. O Congresso direcionou a demanda do meio cinematográfico para um viés de relacionamento direto com o Estado em termos de investimento no setor, além de criar um diálogo com outras esferas do governo que não fossem somente a Secretaria do Audiovisual, vista como incapaz de concretizar as demandas da área.

Desta forma, a criação de uma agência para cuidar dos assuntos específicos do cinema, tornando-se, ao mesmo tempo, um organismo gestor, fomentador e regulador do mercado foi uma das demandas do Relatório Final do Congresso.

As ações definidas como escopo do órgão que seria criado foram baseadas nas propostas levantadas no evento, o que mostra a grande importância do III CBC como uma articulação bem sucedida por parte do meio cinematográfico para a sua manutenção e desenvolvimento ao demandar ações do Estado.

Assim, a relação do meio cinematográfico com o governo apresentada no evento mostrava a sua ambivalência, pois por um lado o Estado era criticado por sua inação, através da Secretaria do Audiovisual, porém por outro era demandado a participar na criação de um órgão que pudesse estabelecer regras e formas de fomento para o meio cinematográfico para a manutenção

⁶⁶ MERTEN, L. C. Déficit de exibição trava mercado, conclui encontro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 jul. 2000. Caderno 2, p. 17.

de suas atividades. Para André Gatti:

Em torno do Estado, o cinema brasileiro irá programar uma política de apoio ao setor de produção. O fator determinante é a presença de uma legislação que possibilite a regularidade de direcionamento de recursos para a atividade. E ainda que o setor cinematográfico faça algumas ressalvas à atuação da política governamental, não desconhece o fato de que se encontra umbilicalmente atado aos desígnios do poder central. Essa tensão entre o público e o privado se estabelecerá como elo no campo.⁶⁷

A necessidade de estabelecer regras para garantir a isonomia do mercado cinematográfico, a estruturação de fundos de fomento para a atividade e a readequação das leis de incentivo foram pontos de extrema importância nesta discussão também, os quais mostram a readequação do Estado como um mediador entre grande parte dos grupos representados no Congresso e o mercado distribuidor/exibidor. Todos estes itens foram de alguma forma mencionados na Subcomissão do Senado, e desenvolvidos no III CBC.

Esta função é anunciada pelo cineasta Cacá Diegues⁶⁸:

A Lei do Audiovisual foi muito boa, porque proporcionou a retomada da produção do cinema no Brasil. Mas é insuficiente, porque contempla apenas a produção. Precisamos de leis que resolvam de uma vez por todas a relação do cinema brasileiro com a televisão, a distribuição, a exibição, o *homevideo*, algum mecanismo precisa ser criado. O Estado não deve ser um produtor de cinema, não deve interferir diretamente na produção, mas não pode deixar de ser um mediador das relações econômicas do cinema e deve intervir para regular as relações de distribuição de filmes brasileiros.

Neste texto, Cacá Diegues expôs a necessidade dos cineastas de, por meio do Estado, ter um possível poder de barganha em relação aos grupos econômicos mais bem estruturados dentro da cadeia do audiovisual,

⁶⁷ GATTI, A. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. América Latina Volume II*. São Paulo: Escrituras Ed., 2007. p. 128.

⁶⁸ Depoimento de Cacá Diegues In: NAGIB, L. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: 1ª edição. Editora 34, 2002. p. 183.

principalmente as empresas de radiodifusão e as de distribuição de obras cinematográficas.

A articulação bem sucedida do setor neste evento, envolvendo mais de 40 entidades representativas do audiovisual, mostrou a relevância da área, porém a relação entre cinema e Estado pareceu ainda ser muito complexa e difícil de desenvolver na busca da estruturação de uma indústria cinematográfica nacional. Grande parte das demandas do III CBC são quase todas voltadas para o Estado, o qual deveria se tornar interlocutor do meio perante outros segmentos da atividade audiovisual implantados no país, pois o poder econômico da produção independente sem a intervenção estatal era insignificante para mudar a sistemática implantada na cadeia produtiva do audiovisual.

Por isso, explicitar a importância da produção cinematográfica brasileira era de vital interesse para a corporação, pois conseguindo convencer o governo desta necessidade, o grupo poderia ampliar sua margem de barganha perante as empresas estruturadas da área.

Além disso, pensando em características de mercado, percebe-se que as demandas do relatório final do Congresso não se atrelam a obrigações setoriais, ou seja, as exigências somente pedem ações do Estado, não havendo contrapartida do meio cinematográfico no estabelecimento de tais políticas que poderiam servir de lastro para o aumento do diálogo com grupos industriais e governamentais no Brasil. Ainda falta a busca do entendimento de como manter essa estrutura com o próprio retorno do investimento, sem uma grande intervenção do Estado como fomentador.

Isto é exposto por André Gatti:

A política econômica e cultural do audiovisual brasileiro não se provou capaz de resolver os problemas mais candentes do setor da produção nacional – a distribuição e exibição desses bens de consumo. O elemento complicador na construção de sistemas de produção e circulação viáveis, sob o ponto de vista do retorno do capital investido, deve-se também ao fato de que, praticamente desde os seus primórdios, a indústria nacional tem-se caracterizado como uma atividade econômica incipiente, ainda que com alguns momentos de euforia. Trata-se aqui da decantada ciclotimia histórica da produção

cinematográfica no Brasil. A indústria tem se comportado de uma maneira bastante tímida e frágil para enfrentar os seus verdadeiros problemas de infra-estrutura e organização internas. A simples manufatura de filmes não é o único e suficiente alicerce para se construir um verdadeiro projeto industrial: para a sobrevivência da atividade, necessariamente, deve-se integrar a produção e a circulação da mercadoria cinematográfica com a finalidade de se formar um sistema que absorva tal conjunto de obras audiovisuais.⁶⁹

A incipiência econômica da indústria nacional cinematográfica e a dificuldade de enfrentar os verdadeiros problemas de infra-estrutura e organização internas deste setor econômico, expostas neste excerto por André Gatti, demonstram a falta de capacidade na manutenção de retorno do capital investido na cinematografia nacional, e, conseqüentemente, a difícil tarefa da autossustentabilidade desta atividade.

A integração da distribuição e da exibição ao setor produtivo, a necessidade de avaliação das possibilidades do mercado interno para a produção cinematográfica brasileira e a simetria de ações da cadeia econômica do setor que permita ajustar as relações de quantidade de obras audiovisuais com a capacidade do parque exibidor são pontos essenciais para que se resolva a incipiência da indústria nacional, porém a dificuldade de agir nestes itens de resolução por parte da corporação cinematográfica mostra que a interlocução com o Estado é mais fácil de ser obtida, e portanto, preferível ao fato de agir na resolução dos reais problemas que pervertem o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira.

Antes de adentrar ao próximo tópico, o que deve ser entendido é a grande problemática da corporação cinematográfica. Obviamente há críticas pelas demandas apresentadas sem contraposição de deveres, além da dificuldade em enfrentar os verdadeiros problemas do setor, porém a necessidade de aumento do poder de barganha do grupo se torna tão evidente no delineamento das ações do III CBC, que apenas com a aliança do Estado é

⁶⁹ GATTI, A. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?. In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. América Latina Volume II*. São Paulo: Escrituras Ed., 2007. p. 102-103.

que a corporação poderia dialogar de uma forma menos desproporcional com os representantes das empresas de radiodifusão e de distribuição de filmes.

2.1.2 – OS PROBLEMAS DA DISTRIBUIÇÃO/EXIBIÇÃO

Esta temática possui uma relação muito próxima do primeiro item, porém este tópico não envolve uma ação de caráter estratégico como a relação com o Estado e a criação de uma agência. Ele é mais tático, envolvendo a análise e a discussão da problemática do setor de distribuição no mercado brasileiro e quais ações poderiam melhorar o cenário para o desenvolvimento do ciclo produção-distribuição-exibição no Brasil.

A distribuição e exibição foram tão importantes no Congresso que grande parte do diagnóstico elaborado no relatório final se relaciona a eles, como descrito abaixo:

Atualmente, mais de 90% do mercado brasileiro de salas de cinema é ocupado pelo filme estrangeiro. O setor cinematográfico e o próprio governo federal estipularam atingir a meta de 20% de ocupação do mercado para filmes brasileiros, mas não foram tomadas medidas efetivas para viabilizar esta meta. Os distribuidores independentes não estão capitalizados para fazer frente à comercialização dos filmes brasileiros. No período da Lei do Audiovisual, foram investidos R\$ 340 milhões em produção. Para colocação destes filmes no mercado, produtores e distribuidores investiram somente R\$ 25 milhões. E cabe ao Estado garantir a isonomia competitiva na disputa de mercados.⁷⁰

Novamente, a demanda possui uma relação muito intrínseca com o Estado, tanto na capitalização do setor de distribuição independente, quanto na necessidade de garantir a isonomia competitiva na disputa de mercados.

O III CBC⁷¹ considerou suicida a política governamental que só criou mecanismos de incentivo à captação, porém não resolveu os problemas da distribuição e exibição num mercado ocupado, considerando como uma

⁷⁰ III CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA. *Relatório Final*. Porto Alegre, 01 jul. 2000. Disponível em: <<http://www.cinemabrasil.org.br/congresso/relatorio.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2009.

⁷¹ MERTEN, L. C. Déficit de exibição trava mercado, conclui encontro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 jul. 2000. Caderno 2, p. 17.

possível solução a proposta de criar mecanismos e estímulos para que distribuidores independentes se tornem sócios do cinema brasileiro.

Além disso, o artigo 3º da Lei do Audiovisual ao conceder 70% de benefício no imposto de renda, caso as empresas internacionais, que exploram comercialmente produtos audiovisuais no mercado brasileiro, investissem em co-produções com empresas produtoras independentes se tornou inerte, pois o governo americano como estímulo à transnacionalização de suas empresas reembolsava os impostos pagos fora da América, num mecanismo chamado “*tax shelter*”⁷².

Assim, este mecanismo de não tributar o produto americano que já foi tributado no exterior acabou comprometendo a intenção deste ponto da Lei do Audiovisual, pois muitas das *majors* americanas no Brasil preferiram pagar o imposto a ter de financiar co-produções no país.

Obviamente, esta discussão se tornou polêmica no texto da Medida Provisória 2.228-1/01, pois com a criação da Condecine, o sistema de “*tax shelter*” não era previsto, pois não encontrava imposto análogo nos Estados Unidos e assim o estímulo à co-produção iria se tornar mais enfático para que as “*majors*” pudessem contribuir. Isto explica a falta de interesse das empresas americanas em investir no produto brasileiro.

Com base na tabela abaixo, percebemos, numericamente, a problemática do mercado ocupado, em que se expõe a participação de público dos filmes brasileiros em salas de exibição no país, considerando que entre 1995, praticamente o primeiro ano da retomada do cinema nacional após o fim da Embrafilme, e 2000, o cinema brasileiro teve um aumento de participação, porém estabilizando numa faixa de 8 a 9% nos últimos 2 anos (1999 e 2000), bem abaixo dos 20% estipulados pela corporação cinematográfica e pelo governo como meta a ser alcançada.

⁷² Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

Tabela 3 – Participação de Público dos Filmes Brasileiros no Mercado Nacional (1995-2000)⁷³

Ano	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Participação	3,86%	1,73%	7,21%	6,19%	8,70%	8,81%

Fonte: Site filmeb, www.filmeb.com.br e Ancine, www.ancine.gov.br.

Esta problemática foi bem pontuada pelo cineasta Hector Babenco:

O cinema brasileiro atual está neste tripé: um roteiro para aprovar na Lei, um captador e o Adhemar de Oliveira para exibir no Espaço Unibanco de Cinema. Só que o Adhemar não tem condição de dar vazão a todos os filmes. E você faz um produto industrial para passar em quatro cinemas? É uma distorção, um *nonsense* que tem que ser corrigido de alguma forma.⁷⁴

O que Babenco reiterou foi a falta de espaço de tela para o produto brasileiro, ou seja, a necessidade de se pensar além do financiamento da produção e corrigir as distorções deste mercado ocupado, porém esta possível ação necessitava de um maior estreitamento de diálogo entre cinema e governo.

O setor de distribuição merece um atento estudo por parte do meio cinematográfico e do Estado, pois concentra as maiores possibilidades de lucratividade dentro da cadeia econômica do cinema (produção-distribuição-exibição), facilitando a autossustentabilidade e a possível industrialização. Porém, o que deve ser colocado também, é que não é somente dialogando com o Estado que esta isonomia se torna possível, este pode até vir a aumentar o poder de barganha do meio cinematográfico, porém o enfrentamento e o diálogo com as esferas da distribuição e da exibição têm de acontecer, ou seja, a ação da corporação cinematográfica com os elos econômicos que estão em outras atividades dentro deste setor econômico precisa ser desenvolvida, visando à resolução de problemas estruturais de nosso mercado interno para que os ciclos de altos e baixos da cinematografia

⁷³ O método de cálculo da participação se baseou nos números de público de cinema nacional de 1995 a 2000 no site da ancine (www.ancine.gov.br/oca) dividido pelo público geral do mercado de salas de exibição no Brasil no site da filme B (www.filmeb.com.br). Pelo fato de serem fontes diferentes, talvez possa haver pequenos desvios de outros dados coletados por outras fontes, mas o mais importante destes números é mostrar a discrepância entre o mercado e as metas propostas.

⁷⁴ Depoimento de Hector Babenco In: NAGIB, L. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: 1ª edição. Editora 34, 2002. p. 183.

brasileira possam chegar a um fim, dando origem a uma possível indústria nacional do setor.

Investimentos para a capitalização dos distribuidores independentes são de grande importância para facilitar a formação de distribuidoras nacionais, porém concorrer com grupos estrangeiros com conhecimento específico do mercado distribuidor brasileiro é muito difícil, pois o poder de barganha destas empresas é enorme, tanto para diminuir o custo do filme que distribui, quanto no domínio das negociações com o setor exibidor. Além da capitalização das distribuidoras, um estudo que viabilize a operacionalidade destas como forma de mitigar os riscos da atividade será necessário para uma penetração no mercado de distribuição de forma sistêmica e contínua⁷⁵.

Apesar das contestações serem de profunda valia para o encaminhamento de propostas, percebe-se nesta temática a mesma problemática do primeiro, em que não houve uma ação setorial que buscasse delinear a independência financeira das distribuidoras, o Estado continuaria sendo o provedor e o mediador do mercado brasileiro.

2.1.3 – A RELAÇÃO COM A TELEVISÃO

Este foi o ponto de discussão mais problemático do Congresso, pois o modelo da televisão brasileira foi criticado e a obrigatoriedade de exibição de produção independente nas emissoras de televisão foi proposta, assim como um fundo de investimento em cinema com dotação orçamentária a ser retirada do faturamento das redes de radiodifusão.

Apesar da crítica, um grande passo na relação cinema e televisão foi a participação de Evandro Guimarães, na época representante das Organizações Globo e da Abert (Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão), que em seu discurso colocou dois pontos relevantes sobre o momento que passava as emissoras de televisão brasileira⁷⁶.

Primeiro, a indústria televisiva não tinha interesse nos benefícios da Lei do Audiovisual, o que apaziguou o meio cinematográfico, pois este temia o uso

⁷⁵ KOTLER, P. *Administração de marketing*. 10ª edição. São Paulo: Prentice Hall, 2000. p. 98-105.

⁷⁶ ARAÚJO, I. Encontro no RS abre diálogo formal entre cinema e televisão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 jul. 2000. Ilustrada, p. 7.

dos benefícios de renúncia fiscal por parte das TVs.

Segundo, a globalização seria uma ameaça à própria Rede Globo, pois para Evandro Guimarães o atropelamento global era assombroso e a televisão se enfraqueceria com muita rapidez se a cultura brasileira não fosse alimentada, manifestando-se a favor do aperfeiçoamento de mecanismos de preservação da cultura nacional, sobretudo do audiovisual. Porém, ele se mostrou evasivo sobre a relação entre a televisão e o cinema e deixou claro que estava fora dos planos imediatos da Globo a exibição de filmes brasileiros.

Além disso, para Cacá Diegues: “não há nenhum futuro para o cinema brasileiro se a gente não resolver a questão de nossas relações com a TV”⁷⁷. Também para Gustavo Dahl: “Teremos que exercitar nossa capacidade de formulação para convencer as TVs da necessidade da parceria”⁷⁸.

Estas posições do meio cinematográfico seguem a proposição explicitada por Cacá Diegues na Subcomissão do Cinema no Senado Federal, pois enfatizam a mediação e o diálogo como forma de desenvolver uma associação entre o cinema e a televisão. Porém, apesar deste discurso, o relatório final do III CBC⁷⁹ parecia mais vinculado ao que Luiz Carlos Barreto havia exposto no Senado, ou seja, a necessidade do Estado intervir nas empresas de radiodifusão para financiar a produção cinematográfica independente.

Assim, as principais ações apresentadas no relatório final do III CBC quanto às relações entre cinema e televisão envolviam a criação de uma contribuição de 3% sobre o faturamento das emissoras de televisão aberta e das operadoras de TV por assinatura para o desenvolvimento e consolidação da atividade audiovisual independente brasileira; a regulamentação, baseada no artigo 221 incisos II e III da Constituição Federal, sobre a obrigatoriedade das emissoras de televisão terem suas programações constituídas com 30% de produção brasileira independente, produzida fora das emissoras, devendo ser definido também um percentual a ser ocupado por produtos audiovisuais de produtoras da região; além do estabelecimento de cota de tela para filmes

⁷⁷ ARAÚJO, I. Encontro no RS abre diálogo formal entre cinema e televisão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 jul. 2000. Ilustrada, p. 7.

⁷⁸ JANOT, M. O grito do cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 jul. 2000. Caderno B, p. 2.

⁷⁹ III CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA. *Relatório Final*. Porto Alegre, 01 jul. 2000. Disponível em: <<http://www.cinemabrasil.org.br/congresso/relatorio.htm>>. Acesso 06 abr. 2010.

brasileiros de longa e curta metragem na televisão.

Desta maneira, o que se deduz é que apesar do discurso de parte da corporação cinematográfica ser de mediação, as principais propostas do conclave vão ao encontro da intervenção estatal nesta relação, envolvendo obrigаторiedades e taxações que deixam as empresas radiodifusoras reticentes a tais propostas e certamente dispostas a agir para que não sejam aprovadas no governo federal.

A diferença de discurso e de consolidação de propostas permite-me inferir duas análises que podem até se complementar. Primeira: a corporação cinematográfica não possui nenhum poder de barganha para a negociação, usando simplesmente o Estado para a intervenção nas empresas de televisão tanto com cotas de tela e de produção, quanto com taxações. Segunda: a própria indústria televisiva não parece disposta a dar nenhum passo de aproximação em direção aos produtores independentes, e, apesar de seu discurso em favor da produção audiovisual nacional, isto é visto somente na consideração da própria estrutura verticalizada de suas produções, sem espaço para o meio cinematográfico.

Além disso, as demandas do III CBC direcionadas ao Estado e à TV mostram a necessidade de uma maior interlocução entre todos os setores envolvidos, talvez um pouco mais de diplomacia do setor cinematográfico para que certas metas, como exemplo a de 20% do mercado de exibição, possam ser mais críveis, analisando melhor o espaço ocupado pela corporação na conjuntura do audiovisual brasileiro para atingir acordos diretos com outros setores da cadeia produtiva, ao invés de apenas buscar o Estado como base de negociação setorial.

Por outro lado, sempre é bom lembrar que a participação do governo na mediação a favor do meio cinematográfico aumenta o poder de barganha desta, porém o que parece ser mais crítico é a falta de um denominador comum que satisfaça o grupo de cineastas e das empresas de radiodifusão, dificultando até mesmo a ação governamental para o desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira no que concerne a produção independente em relação ao forte grupo econômico das radiodifusoras.

Esta relação cinema e TV segundo André Gatti:

O item mais espinhoso de todos os tratados no III CBC foi, seguramente, o referente às relações do cinema com a televisão. Em cerca de mais de 50 anos de existência da televisão e mais de 100 anos de cinema, as relações entre os dois meios de comunicação social ainda se encontram em um estágio que se pode adjetivar, no mínimo, de primário. Portanto, não há muito mais o que se comentar no que diz respeito a um passado, pois ele é quase inexistente. No entanto, percebem-se algumas mudanças de atitude, um novo período, infelizmente não materializado. Esse é o novo recorte da indústria audiovisual no início do terceiro milênio. Essa cisão histórica coloca toda a produção brasileira em uma grande desvantagem competitiva em relação a outros países que também são produtores de obras audiovisuais e competem no mercado internacional de imagens.⁸⁰

Certamente há muito que se fazer para o estreitamento das relações entre a produção cinematográfica independente e as emissoras de radiodifusão, e este trabalho não contempla todas as possibilidades para que isso possa acontecer de uma forma mais sistêmica, mas o que parece muito importante a ser ressaltado para o andamento destas negociações é a análise do poder de barganha dos setores envolvidos, incluindo o Estado neste processo, considerando de forma bem estruturada qual o enfoque a ser dado para a produção audiovisual brasileira e como criar mecanismos de financiamento que possam estimular o retorno financeiro de tais investimentos para o desenvolvimento de todos os nichos envolvidos dentro da indústria audiovisual.

O comentário de Carla Camurati⁸¹ é bem emblemático no que concerne à relação entre o meio cinematográfico e as radiodifusoras:

As televisões ocupam todo o seu espaço com suas próprias produções. Isso é muito ruim para a política do audiovisual e torna as produções menos interessantes, porque visam a beneficiar a própria empresa e ocupar um espaço no mercado que não deveriam ocupar. A televisão deveria se associar e comprar mais produções de produtores brasileiros,

⁸⁰ GATTI, A. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. América Latina Volume II*. São Paulo: Escrituras Ed., 2007. p. 131.

⁸¹ Depoimento de Carla Camurati In: NAGIB, L. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: 1ª edição. Editora 34, 2002. p. 150.

delegar um pouco da programação dela ou se associar mais aos filmes, juntar forças.

O texto de Carla Camurati é bem sugestivo, pois mostra a discrepância de ações entre as áreas de cinema e televisão, pois a verticalização das empresas radiodifusoras não permite a abertura de muitos espaços para a produção independente e assim, este grupo se torna inviabilizado de mercantilizar seu produto com menos risco, dependendo muito das salas de exibição, pois não há relação de compra e venda saudável entre produtor independente e radiodifusor devido ao enorme poder de barganha deste em relação àquele, além do que as empresas, dentro de sua dinâmica econômica, não conseguem enxergar o valor agregado destas produções, da mesma forma que os produtores independentes teriam um maior alívio financeiro se a relação de compra e venda ocorresse de forma mais justa para quem produz.

Obviamente esta relação mercantil não é algo fácil de ser definido e praticado, pois os interesses setoriais são antagônicos em alguns casos, dificultando uma ação mais sinérgica de todos os envolvidos. Mas sem um direcionamento e um investimento que permita maior relacionamento entre os setores produtivos do audiovisual brasileiro, certamente os discursos de aproximação destas relações se desmancharão no ar.

2.1.4 – CONSEQUÊNCIAS

O relatório final foi o texto conclusivo do III Congresso Brasileiro de Cinema, o qual se dividiu em três partes: a) Introdução; b) Diagnóstico; e c) Lista de 69 ações proposta pelo Congresso divididas em 17 temáticas. Na Introdução há um sumário das discussões apresentadas neste texto até o momento:

A comunidade cinematográfica brasileira, reunida no III Congresso Brasileiro de Cinema, numa posição de unidade nacional, manifesta sua preocupação com a grave situação da atividade cinematográfica, que afeta todos os setores e que ameaça mais uma vez a continuidade e a existência de nosso cinema. O momento se caracteriza pela paralisação da produção, pelo descontrole dos mecanismos de mercado, pela falta

de informações a respeito da própria realidade do mercado cinematográfico, pela ausência sistemática do cinema brasileiro nas telas da TV e pelo esgotamento dos mecanismos atuais das leis de incentivo. Todos esses problemas se devem, em grande parte, à deficiente forma de relacionamento do setor cinematográfico com o governo e também à fragilidade do atual órgão governamental responsável pela política do cinema no Brasil, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.⁸²

Para além das críticas apresentadas, a importância do III CBC foi a repolitização da corporação cinematográfica. Como pondera Gustavo Dahl:

Demos uma demonstração de força ao nos organizarmos e estabelecermos consensos que agora serão oferecidos ao governo e aos agentes da atividade audiovisual como balizamento da atuação da classe cinematográfica daqui para a frente. É sobretudo uma vitória política.⁸³

Após o III CBC, Gustavo Dahl⁸⁴ comenta que foi procurado para se reunir com o Presidente Fernando Henrique Cardoso, o qual percebera a força do Congresso ao juntar mais de 40 associações ligadas ao setor cinematográfico. Assim, Dahl vai à Brasília e se reúne com membros do governo e do meio cinematográfico para viabilizar o atendimento das demandas apresentadas pelo congresso em relação ao governo.

Certamente, esta reunião estabelece de fato a repolitização do grupo cinematográfico, conseguindo demandar atenção do Executivo federal para os problemas do setor, o qual este se predispõe a dialogar e dar andamento para a execução das medidas elaboradas no III CBC, o que comprova a eficiência do conclave no sentido de se aproximar do Estado para estabelecer novas políticas para a área que pudessem mitigar seus problemas estruturais e que, ao mesmo tempo, alavancassem as atividades do setor visando à estruturação de uma indústria, conforme o pensamento do meio cinematográfico.

⁸² III CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA. *Relatório Final*. Porto Alegre, 01 jul. 2000. Disponível em: <<http://www.cinemabrasil.org.br/congresso/relatorio.htm>>. Acesso em: 06 abr. 2010.

⁸³ JANOT, M. O grito do cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 jul. 2000. Caderno B, p. 2.

⁸⁴ Entrevista cedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

2.2 – GRUPO EXECUTIVO DE DESENVOLVIMENTO DA INDÚSTRIA DO CINEMA (GEDIC)

O GEDIC (Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema) foi criado por decreto sem número no dia 13 de setembro de 2000⁸⁵, pouco mais de dois meses após o III Congresso Brasileiro de Cinema. O objetivo da constituição do Grupo Executivo era articular, coordenar e supervisionar as ações para o desenvolvimento de projeto estratégico para a indústria do cinema no Brasil.

O Grupo Executivo surgiu da reunião supramencionada no subtítulo anterior e buscava a institucionalização das demandas do Congresso de Cinema, havendo em sua composição sete ministros e cinco representantes do setor audiovisual brasileiro. Os ministros eram os seguintes: a) Pedro Pullen Parente – Chefe da Casa Civil da Presidência da República que coordenou o grupo; b) Aloysio Nunes Ferreira Filho – Chefe da Secretaria Geral da Presidência da República; c) Ângelo Andrea Matarazzo – Chefe da Secretaria de Comunicação de Governo da Presidência da República; d) Francisco Correa Weffort – Ministro da Cultura; e) João Pimenta da Veiga Filho – Ministro das Comunicações; f) Pedro Sampaio Malan – Ministro da Fazenda; e g) Alcides Lopes Tápias – Ministro do Desenvolvimento, da Indústria e do Comércio Exterior⁸⁶. As pessoas ligadas ao meio audiovisual eram: Gustavo Dahl, Carlos Diegues, Luiz Carlos Barreto, Rodrigo Saturnino Braga e Evandro Guimarães, representante da indústria televisiva e funcionário da TV Globo. Eles tinham o prazo de seis meses para deliberar sobre quais caminhos o Estado poderia fomentar a industrialização do cinema brasileiro.

A proposta era de se desenvolver um planejamento estratégico que pudesse estruturar uma cadeia produtiva para o setor, conforme o produtor Luiz Carlos Barreto:

⁸⁵ BRASIL. Decreto não numerado, de 13 de setembro de 2000. Cria o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 14 set. 2000. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/DNN/quadro/2000.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

⁸⁶ Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/Infger_07/presidentes/FHC-2.htm>. Acesso em: 05 maio 2010.

Fomos orientados a desenvolver um plano estratégico para a estruturação da indústria. E o presidente [Fernando Henrique Cardoso] frisou que devemos 'pensar grande'. Pensar na consolidação da indústria do cinema como se fosse o setor automobilístico, siderúrgico ou naval. Precisamos inserir o cinema no contexto econômico, sem esquecer de suas características culturais.⁸⁷

Conforme Gustavo Dahl⁸⁸, na reunião que vislumbrou a formação do GEDIC, ele questionou o presidente da República Fernando Henrique Cardoso se uma política industrial para o audiovisual teria de estar vinculada ao Ministério da Cultura (MinC) ou ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC), e teve como resposta que políticas industriais não poderiam ficar atreladas ao MinC e sim ao MDIC que já possuía *expertise* para a estruturação de setores industriais no país.

Isto se tornou um ponto estrutural no discurso de Dahl, considerando o MDIC, o ministério mais bem dotado de ferramentas para a concretização do processo de industrialização do setor cinematográfico no Brasil.

Após o decreto da formação do GEDIC, Dahl comenta que as reuniões e as decisões pareciam não andar, primeiro pela falta de definição de qual centro de custo governamental, ou seja, qual ministério deveria pagar a conta das reuniões e segundo pela dificuldade de reunir as pessoas do Grupo, devido a outras responsabilidades que não somente a de definir as políticas públicas para o setor audiovisual nacional.

Seis meses decorridos da formação do GEDIC, mais precisamente no dia 23 de março de 2001, foi apresentado o sumário executivo do pré-projeto de planejamento estratégico do grupo executivo⁸⁹. Ele continha cinco medidas a serem adotadas pelo governo, as quais constituíam um ponto de partida de um processo a ser desenvolvido e implementado até 2003 e que se tornasse base de um planejamento estratégico para as relações entre cinema e Estado até o ano de 2006 como referência. Este relatório foi praticamente redigido pelo

⁸⁷ GUERINI, E. Governo quer criar indústria brasileira do cinema. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 set. 2000. Caderno C, p. 8.

⁸⁸ Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

⁸⁹ GRUPO EXECUTIVO DE DESENVOLVIMENTO DA INDÚSTRIA DO CINEMA – GEDIC. *Pré-Projeto de Planejamento Estratégico – Sumário Executivo*, [Brasília]. 23 mar. 2001. Disponível em: <<http://www.aptc.org.br/biblioteca/gedic02.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2009.

próprio Gustavo Dahl⁹⁰, que ao formular este pré-projeto foi orientado para participar na redação da legislação de formação da Ancine.

O primeiro ponto do pré-projeto se baseava na criação de uma agência para o setor cinematográfico com uma configuração interministerial, ela teria como função básica normatizar, fiscalizar, controlar o cumprimento da legislação; moderar e administrar eventuais conflitos de interesses entre os diferentes agentes do mercado; estabelecer critérios e procedimentos para a alocação de recursos governamentais para o desenvolvimento dos diferentes setores da atividade; estabelecer ligação com as diversas instâncias governamentais federais, estaduais e municipais. No decorrer do tempo possuiria também a função de dar sequência e continuidade às políticas e planos estratégicos preconizados pelo GEDIC, inclusive aprofundando e renovando essas políticas e esses planos.

O segundo ponto tratava da Secretaria do Audiovisual, a qual deveria assumir a função de alavancagem cultural na atividade cinematográfica. Assim, a agência a ser criada passaria a ter funções de estabelecer diretrizes para a industrialização do setor, enquanto a Secretaria do Audiovisual seria responsável pelas atividades de caráter cultural, ou seja, não-industrial.

O terceiro ponto tratava da formação de um fundo financeiro para fomentar a atividade cinematográfica, permitindo investimento em toda a cadeia produtiva do cinema para a industrialização do setor no Brasil. Além deste fundo, foram propostos também a taxação do faturamento publicitário nas redes de televisão, a taxação de aparelhos audiovisuais, o recolhimento de um percentual sobre as loterias da Caixa Econômica Federal para o audiovisual e o provimento de recursos orçamentários governamentais para financiar todo o setor.

O quarto ponto tratava de modificações na legislação que visassem à criação de condições para o surgimento de uma forte ação empresarial nos setores da produção, distribuição, exibição e infra-estrutura técnica. Estas mudanças focavam na criação da cota de tela para a produção independente na grade de programação das emissoras de televisão; no alargamento dos segmentos de empresas a pagarem a Contribuição para o Desenvolvimento da

⁹⁰ Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

Indústria Cinematográfica, atualizando os valores desta; e no prolongamento das leis de renúncia fiscal para a continuação dos investimentos de empresas no setor.

O quinto ponto tratava da legislação para as redes de televisão que precisariam destinar 4% do seu faturamento publicitário para a co-produção e aquisição de direitos de antena dos filmes brasileiros de produção independente.

Baseado nestes cinco pontos, percebemos a importância do Estado na implantação da indústria do cinema, pois todos eles tratam de ações que o governo deveria concretizar, tanto no sentido de criação ou redirecionamento de órgãos governamentais quanto na taxaço e formaço de fundos para a produço audiovisual independente.

Segundo Gustavo Dahl, os pontos de ação definidos pelo Grupo Executivo possui os seguintes conceitos fundamentais:

Uma cinematografia nacional, neste caso a brasileira, não pode deixar de considerar o alto risco da atividade, que economicamente se baseia no fator aleatório do sucesso, assim como outras indústrias de entretenimento. Mas a sua principal questão estrutural é a existência e ocupação de meios de difusão que viabilizem o consumo do produto.
(...)

As metas estabelecidas para a produção, distribuição/comercialização e exibição pressupõem disponibilidade de recursos. Serão provenientes do Tesouro pelos mecanismos de renúncia fiscal; da contribuição da própria atividade ou da economia de mercado. Ou ainda das três fontes ao mesmo tempo. O incremento de sua produtividade é imposição econômica, fiscal, social e republicana. A reserva de parcela destes recursos para a produção caracterizadamente cultural é, sintomaticamente, uma necessidade industrial, com a finalidade precisa de qualificar o processo de produção e oxigená-lo, em termos temáticos e de linguagem.⁹¹

Dahl nesta sua explanaço no jornal *O Estado de S. Paulo* corroborou a necessidade de se pensar a cadeia econômica produtiva do cinema,

⁹¹ DAHL, G. Os conceitos fundamentais do programa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2001. Caderno 2, p. 7.

considerando a esfera da produção, distribuição/comercialização e exibição, além de embasar as diretrizes propostas pelo GEDIC envolvendo as taxações que seriam motivos de grandes embates, principalmente no caso das empresas de radiodifusão. Isto se correlaciona ao que Dahl considerava como enfoque sistêmico para o setor, alargando o poder de barganha com a esfera governamental para que posteriormente pudessem demandar ações conjuntas na cadeia audiovisual aos grupos econômicos mais bem estabelecidos no país.

Como análise destes desdobramentos políticos da corporação cinematográfica, um ponto importante a ser considerado, baseado no texto de Anita Simis⁹², é o processo cíclico pelo que passa a produção cinematográfica nacional, sempre buscando espaço no Estado, para daí tentar avançar no mercado.

Os desdobramentos da articulação dos cineastas no III CBC e no Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema serviram novamente para se alcançar a institucionalização das lutas do meio cinematográfico, num momento de crise do sistema de produção baseado pelas leis de renúncia fiscal.

O que nos resta saber é se este processo é mais um ciclo dos diversos que foram mencionados por Nelson Pereira dos Santos⁹³ na Subcomissão do Senado, ou se haverá realmente uma configuração política da corporação cinematográfica com o Estado no sentido de estabelecer a autossustentabilidade do setor.

As propostas do GEDIC foram, em grande parte, atendidas, principalmente no que diz respeito à formação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), além disso, a corporação cinematográfica enxergava a formação desta como um meio de facilitar a institucionalização desta categoria dentro do organograma estatal.

Gustavo Dahl⁹⁴ considera que a ideia da agência veio de uma conversa

⁹² SIMIS, A. Cinema e democracia: rimas e contrastes. *EPTIC – Revista de Economía Política de Las Tecnologías de Información e Comunicación*. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, vol. II – Dinâmicas Culturais, pp. 60-62, dec. 2006. Disponível em: <www.eptic.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2009.

⁹³ BRASIL. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 4ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Depoimento de Nelson Pereira dos Santos. 05 out. 1999. p. 5.

⁹⁴ Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinicius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

sua com o cineasta Cacá Diegues, o que corrobora a ciência por parte deles do viés governamental sobre as agências reguladoras como referência de modelo de administração do Estado, pois visava enxugar o tamanho deste e ao mesmo tempo desburocratizá-lo, justamente o que os cineastas mais queriam em relação ao governo federal, um órgão que respondesse de forma mais rápida às demandas do meio.

Assim, a Ancine foi um entendimento entre os membros do governo e da corporação cinematográfica para a estruturação de um órgão que pudesse estimular a indústria audiovisual brasileira.

O GEDIC foi formado neste momento em que o modelo de gestão federal era as agências reguladoras. Utilizando as propostas do GEDIC, o governo criou um órgão federal para o setor cinematográfico, mais de 11 anos após o fim da Embrafilme, baseado no modelo das agências reguladoras.

Uma comparação importante a ser feita é justamente as características do Estado quando do surgimento da Embrafilme e quando do surgimento da Ancine. No caso da agência já foi explicitado seu contexto, porém na questão da Embrafilme, criada em 1969 como empresa, havia a prerrogativa do modelo estatal de desenvolvimento, em que muitas empresas em setores estratégicos foram criadas, como a Embraer no setor de aviação e a Embratel no sistema de telecomunicações.

Assim, os modelos de organização e gestão do Estado parecem ter sido responsáveis, em ambos os casos, na configuração do ente estatal designado para estruturar a indústria cinematográfica brasileira.

3 – A ESTRUTURAÇÃO DA ANCINE (2001-2003)

Este capítulo se inicia na discussão da Medida Provisória 2.228-1/01 que deu origem à Agência Nacional de Cinema (Ancine) e termina com a divisão da corporação cinematográfica devido às novas diretrizes encampadas pelo Ministério da Cultura e pela Secretaria do Audiovisual, respectivamente representadas pelo Ministro Gilberto Gil e Secretário Orlando Senna.

Assim, a sua primeira parte trata da Medida Provisória que originou a Ancine e seus desdobramentos legais até o final de 2002. Nestes anos, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, a Agência não exerceu sua função de forma plena, ela ainda se encontrava em ajustes estruturais para seu funcionamento integral.

A partir de 2003, sob o governo Luís Inácio Lula da Silva, a Agência entrou em um dilema sobre a definição de qual ministério ela faria parte, neste momento ocorreu a divisão da corporação cinematográfica, em que uma parte apoiava Gustavo Dahl, defendendo que a Agência deveria se subordinar, como originariamente definido, ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior; enquanto a outra parte, liderada por Luiz Carlos Barreto, estreitou diálogo com a nova configuração do Ministério da Cultura, reconsiderando a subordinação da Ancine a este ministério.

De forma peculiar surge a Agência Nacional do Cinema por meio de uma medida provisória (MP 2228-1/01). Além disso, a Ancine parece ter sido a única agência criada a partir de um setor da economia que ao se agregar no III CBC, formulou ações que desencadearam na formação da agência.

Enquanto em outros setores, as agências reguladoras surgiram por leis como a Anatel, Lei 9.472/97 (Lei Geral das Telecomunicações), não houve uma Lei Geral para a Ancine. Talvez a esperada Lei Geral de Comunicação de Massa possa ser um marco mais delineador para esta agência, o que ainda não ocorreu.

O que parece ficar claro é o modismo sobre a concepção de agências reguladoras na esfera do governo federal, em que inicialmente elas surgiam de uma lei que a originavam e de um setor desregulamentado pelo governo federal, envolvendo ações diretas do Estado sem a presença de grupos setoriais para participarem do processo, como exemplo a Anatel, a Aneel e a ANP foram frutos estritamente estatais, posteriormente, o caso Ancine mostra sua peculiaridade, pois ela surge de uma demanda do setor cinematográfico corroborado posteriormente por grupos do governo.

Estas peculiaridades da Ancine, já a transformam numa espécie de agência diferenciada em comparação com as outras. Além disso, há outras duas peculiaridades importantes em ressaltar: a) a indeterminação de qual Ministério abrigaria a agência, o que demorou quase dois anos para se concretizar; e b) o poder de fomento da Ancine, tornando discutível sua função de agência reguladora, pois idealmente ela deveria apenas regular e fiscalizar o setor.

3.1 – A MEDIDA PROVISÓRIA 2.228-1/01 E O SURGIMENTO DA ANCINE

A Medida Provisória 2.228-1/01⁹⁵ foi aprovada em 06 de setembro de 2001 e estabeleceu os princípios gerais da Política Nacional do Cinema, criou o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema, além de ter instituído o Prodecine (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional) e os Funcines (Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional) e alterado o Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional). Estes pontos são as principais ações estruturadas pela legislação.

A Política Nacional do Cinema definida no artigo 2º da Medida Provisória tem como base os seguintes princípios gerais: I – promoção da cultura nacional

⁹⁵ BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional de Cinema e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 10 set. 2001. Disponível em <www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

e da língua portuguesa mediante o estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual nacional; II – garantia da presença de obras cinematográficas e videofonográficas nacionais nos diversos segmentos de mercado; III – programação e distribuição de obras audiovisuais de qualquer origem nos meios eletrônicos de comunicação de massa sob obrigatória responsabilidade editorial de empresas brasileiras; e IV – respeito ao direito autoral sobre obras audiovisuais nacionais e estrangeiras.

São pontos importantes para se estabelecer metas de ação governamental, porém há uma miscelânea de valores culturais e industriais nestes princípios. Ao analisarmos estes pontos à luz do processo de globalização podemos avaliá-los melhor, considerando primeiramente Renato Ortiz:

O conceito [de globalização] se aplica, portanto, à produção, distribuição e consumo de bens e de serviços, organizados a partir de uma estratégia mundial, e voltada para um mercado mundial. Ele corresponde a um nível e a uma complexidade da história econômica, no qual as partes, antes inter-nacionais se fundem agora numa mesma síntese: o mercado mundial.

Para se dar conta do que está ocorrendo é necessário uma reformulação do próprio ponto de vista que orienta o pensamento. As metáforas abundam diante da falta de conceitos. Nos encontramos ainda apegados a um instrumental teórico construído no final do século XIX. Classe, indivíduo, Estado e desenvolvimento são noções forjadas no interior de uma entidade nodal, mas cuja crise se agudiza em face das mudanças atuais: a nação.⁹⁶

E também o texto de Octávio Ianni:

O objeto das Ciências Sociais se transformou qualitativa e quantitativamente. De maneira implícita ou explícita, as controvérsias [teóricas] estão referidas ao indivíduo e à sociedade, vistos naturalmente em termos de relações, processos e estruturas nacionais. As dimensões globais da realidade social parecem desafiar ainda pouco as ciências sociais. Mesmo a economia e a política – que se dedicam

⁹⁶ ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 16.

bastante às relações internacionais e às condições multinacionais – continuam a apoiar-se em cânones referidos à sociedade nacional. O padrão de mercado, para a economia, continua a ser o nacional. E o padrão de soberania, para a ciência política, continua a ser o Estado-Nação.⁹⁷

Com base nestes excertos pretendo problematizar a relação explicitada no inciso I do artigo 2º da Medida Provisória. Nortear a política nacional de cinema pela promoção da cultura nacional e da língua portuguesa se baseia no conceito de Estado-Nação expresso por Octávio Ianni, porém orientar ações atrelando a esfera de política cultural com a esfera mercantil parece algo difícil de concretizar, considerando a estrutura globalizada da indústria cinematográfica e audiovisual.

Primeiro porque não há uma indústria cinematográfica estabelecida no Brasil, existe tão somente uma indústria audiovisual via televisão e publicidade.

Em segundo lugar, a política cultural para promover o idioma português nem sempre gerará escala econômica para produtos da indústria. Há de se pensar como se desenvolverão as co-produções, que deveriam ser cada vez mais comuns numa globalização cada vez mais intensa. Como será o estímulo à indústria audiovisual e cinematográfica brasileira ao produzir filmes na América Latina em espanhol, ou com países europeus e os falados em inglês ou francês? Como seria avaliado uma obra como o *Perfume – A História de Um Assassino* (*Perfume: The Story of a Murderer*, Tom Tykwer, 2006) que é em sua maioria produção alemã, falado em inglês e com participação francesa e espanhola.

O que considero importante problematizar é que a economia audiovisual, mesmo sendo relacionada à produção de bens culturais, não pode ser atrelada a uma política nacional cultural que restrinja sua escala de produção. Assim, acho muito mais salutar a divisão deste primeiro inciso, um em planejamento cultural, direcionado à produção de conteúdo audiovisual no idioma português e da cultura nacional pensado como Estado-Nação, porém separado do incentivo industrial, o qual dentro de uma escala global pode perder

⁹⁷ Apud ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 16.

oportunidades de desenvolvimento se restringindo a uma ação econômica de caráter nacional.

O Conselho Superior de Cinema, junto com a Ancine, foram as maiores conquistas de articulação política do meio cinematográfico nesta medida provisória, pois o Conselho foi criado como órgão colegiado integrante da estrutura da Casa Civil da Presidência da República, além de ser composto por sete Ministros de Estado (da Justiça; das Relações Exteriores; da Fazenda; da Cultura; do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior; das Comunicações; e da Casa Civil da Presidência da República, que preside o Conselho), além de cinco representantes da indústria cinematográfica e videofonográfica nacional a serem designados por decreto, para mandato de dois anos, permitida uma recondução.

Além disso, o Conselho passou a ser o órgão de deliberação estratégica do setor cinematográfico no país com as competências de: I - definir a política nacional do cinema; II - aprovar políticas e diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, com vistas a promover sua autossustentabilidade; III - estimular a presença do conteúdo brasileiro nos diversos segmentos de mercado; IV - acompanhar a execução das políticas referidas nos incisos I, II e III; e V - estabelecer a distribuição da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica – Condecine – para cada destinação prevista em lei.

Conforme Gustavo Dahl⁹⁸, o Conselho Superior de Cinema foi problemático por ser muito ambicioso, pois ao querer integrar sete ministros na formulação de políticas públicas para o setor audiovisual não foi vislumbrado o tempo que estes representantes de governo poderiam dedicar para o estabelecimento da Política Nacional do Cinema. Assim, apesar de o Conselho existir no papel e ser considerado uma vitória da corporação cinematográfica em sua concretização, o lado prático, que envolvia reuniões e formulações de políticas públicas, foi diminuto, dificultando o andamento destas orientações por parte do Conselho, cabendo mais à Ancine executar projetos baseados na Medida Provisória, sem a devida orientação por parte daquele.

⁹⁸ Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

Isto demonstra certo desinteresse em relação ao setor cinematográfico por parte do Estado, o qual enxerga outras áreas da indústria como muito mais estratégicas para o desenvolvimento nacional, assim apesar de o Conselho Superior de Cinema existir como órgão formulador da Política Nacional de Cinema, aquele parece nunca ter estimulado um planejamento estratégico, envolvendo as corporações políticas e cinematográficas para o desenvolvimento estruturado de um setor econômico incipiente em nosso país, o que dificultava o viés de ação da Agência Nacional de Cinema.

A Ancine é oficialmente criada pelo artigo 5º da medida provisória que a estabelece como:

Autarquia especial, vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, observado o disposto no art. 62 desta Medida Provisória, órgão de fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica e videofonográfica, dotada de autonomia administrativa e financeira.⁹⁹

A Ancine é uma autarquia especial do governo federal com autonomia administrativa e financeira, ou seja, possui subordinação dentro do organograma do governo federal, mas não em sua gestão e finanças. Ela se vinculava ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, porém o artigo 62 da medida provisória que se encontra no capítulo X, intitulado Disposições Transitórias, considerava um período de doze meses vinculada à Chefia da Casa Civil.

O ponto mais importante do quinto artigo é a consideração da Ancine como órgão de fomento, regulação e fiscalização. Neste item, a explicitação da agência em fomentar a atividade mostra a sua diferenciação em relação às outras agências reguladoras, as quais somente regulavam e fiscalizavam.

Obviamente é fácil detectar o porquê disto, pois os setores de atuação das outras agências reguladoras já possuíam empresas investidoras que fomentavam o setor, assim a função de financiamento não era importante para

⁹⁹ BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional de Cinema e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 10 set. 2001. Disponível em <www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

as agências que surgiram das desregulações de setores estratégicos da economia nacional.

No caso do cinema, não há um setor da produção independente videofonográfica e cinematográfica estruturado o suficiente para se autofomentar, então a especificidade da Ancine já se encontra no setor a que ela se direciona. Por ele não se ter amadurecido industrialmente havia a necessidade primária de a agência mais fomentar do que regular e fiscalizar, apesar disto também ser necessário.

Com relação à importância do fomento, considero sua relevância maior que a regulação e a fiscalização, baseando-me na discussão da assimetria de mercado, consequência das problemáticas de escalas produtivas entre o cinema hegemônico ou internacional e o cinema brasileiro ou nacional. Assim, a necessidade de fomentar por parte da agência estrutura-se na isonomia de mercado, ou seja, dar condições melhores para o produto brasileiro poder ser bem sucedido, já que sem a intervenção do Estado a condição mercadológica dos filmes brasileiros eram muito fracas, principalmente quando não atreladas à indústria televisiva.

Tão importante é a questão de fomento dentro da medida provisória que o maior embate na aprovação da lei estava na definição dos fatos geradores da Condecine, a principal fonte de renda da agência para estimular o setor cinematográfico.

A aprovação da taxa vinculou a veiculação, a produção, o licenciamento e a distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas com fins comerciais e o pagamento, o crédito, o emprego, a remessa ou a entrega, 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.¹⁰⁰

A contribuição recaiu sobre as produtoras audiovisuais, no caso de obra brasileira e o detentor do licenciamento em caso de obra estrangeira, além das

¹⁰⁰BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional de Cinema e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 10 set. 2001. Disponível em <www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

empresas que remetem ganhos financeiros para o exterior decorrente da exploração comercial de produtos audiovisuais.

Dois pontos desta contribuição foram bem discutidos com destaque na mídia impressa naquele momento. O primeiro ponto era o estabelecimento da Condecine na remessa monetária ao exterior, advinda de exploração comercial de obras audiovisuais no Brasil no valor de 11%, além dos 25% de imposto de renda na fonte, estes já regulamentados pela Lei do Audiovisual. A MPA (Motion Pictures Association), associação representante das empresas americanas do setor, tentou extinguir esta taxa, mas ela foi levada adiante e corroborada pela Medida Provisória estabelecendo a taxa.

A manutenção da Condecine em 11% fomentou discussões por parte da MPA durante o ano de 2002, a qual entrou na justiça brasileira para não pagar a contribuição. Isto é especificado um pouco mais a frente.

O segundo ponto envolvia a tributação das redes de televisão, a qual não foi aprovada como relata a seguinte matéria do *Jornal do Brasil*:

Diante da pressão das emissoras de radiodifusão, o governo recuou e excluiu o ponto mais polêmico da Medida Provisória que cria a Agência Nacional do Cinema (Ancine). Trata-se do artigo que determinava o pagamento, pelas emissoras, de uma taxa de 4% do faturamento bruto para co-produção de obras cinematográficas.¹⁰¹

A ação dos grupos televisivos foi bem articulada junto ao governo, tanto que o item da taxa de sua receita foi excluído, conforme o excerto acima, isto mostra o grande poder político de barganha das empresas televisivas em não aceitar serem taxadas pela legislação, além da problemática relação entre TV e cinema no Brasil, e a falta de diálogo entre estas esferas que culminou na pressão do setor de radiodifusão em retirar a alíquota de contribuição de 4% da Medida Provisória. Por outro lado Gustavo Dahl¹⁰² considera o seguinte: “Nunca se tratou de uma contribuição [4% das redes de televisão] e sim de um parâmetro tomando como referência o faturamento. O objetivo é induzir as TVs abertas a co-produzirem e adquirirem longas, curtas ou documentários para

¹⁰¹PIRES, Luciano. TVs não pagarão taxa de incentivo ao cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 set. 2001. Caderno B, p. 4.

¹⁰²Cinema no Planalto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 out. 2001. Caderno B, p. 4.

TV”.

Além disso, outra ação da indústria televisiva, colocada por Gustavo Dahl¹⁰³, foi a exclusão do termo audiovisual da legislação, sendo colocado no lugar dele o termo videofonográfico, pois este se referia à produção de caráter independente feito em formato digital, enquanto aquele poderia vincular a produção dos grupos industriais radiodifusores.

Este princípio das empresas de radiodifusão em não serem reguladas foi constante no período de gestão de Gustavo Dahl na Ancine, mesclando a concepção de regulação com a de censura e desta forma aproveitando-se da força sobre a opinião pública, mantendo as condições de “liberdade” intactas, tanto no sentido de expressão, quanto no sentido de tributação.

Assim, considero que somente através de um diálogo que enquadrasse os reais dilemas de cada esfera de atuação no setor econômico audiovisual, com ações de sinergia entre as corporações do cinema e da televisão, haveria o surgimento de ações mais produtivas para o desenvolvimento econômico dos produtores independentes.

É importante avaliar a possível estruturação de estímulos às redes de televisão para o desenvolvimento da produção independente nacional, pois o setor de radiodifusão e de publicidade é uma indústria bem estruturada e que move cifras bilionárias anualmente no Brasil, enquanto a produção cinematográfica ainda tem o intuito de vir a ser uma indústria, porém para que isto possa realmente ocorrer, o diálogo com as indústrias já estabelecidas parece ser inevitável, não adiantando ter apenas o Estado como simples fomentador direto.

Obviamente, o Estado terá o papel de mediador neste processo, porém que seja uma mediação para que as ações, que se desdobrarem disto, possam ser rentáveis para os grupos envolvidos, pois sem este foco, dificilmente haverá concordância dos fortes grupos econômicos. Se não houver medidas que estimulem ganhos financeiros para as empresas de radiodifusão e de distribuição, a pressão será intensa para que tais medidas não saiam do papel,

¹⁰³Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

mantendo o meio cinematográfico constantemente preso às ações do Estado, sem condições críveis de independência econômica.

Outros dois itens explicitados na Medida Provisória são: os Funcines (Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional) e o Prodecine (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional).

No Capítulo VII da Medida Provisória no artigo 41 são criados os Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines) descritos como constituídos em condomínio fechado, sem personalidade jurídica e administrados por instituição financeira autorizada a funcionar pelo Banco Central do Brasil.

Os Funcines devem ser aplicados nas obras cinematográficas brasileiras de produção independente; na construção, reforma e recuperação das salas de exibição; aquisição de ações de empresas nacionais de capital aberto constituídas para a produção, comercialização, distribuição ou exibição de obras cinematográficas brasileiras de produção independente; em obra cinematográfica ou videofonográfica seriada produzida com no mínimo três e no máximo vinte e seis capítulos e telefilmes brasileiros de produção independente.

Estes fundos funcionam com base na renúncia fiscal tanto para pessoas físicas, quanto para pessoas jurídicas em regime de tributação pelo lucro real, propondo a formação destes por grupos que vislumbrassem atividades de retorno financeiro na cadeia cinematográfica e videofonográfica brasileira.

A inclusão dos Funcines na Medida Provisória é uma vitória das discussões estabelecidas na Subcomissão do Senado e no III CBC, em que se considerava tal instrumento um incentivo para estruturar grupos financeiros, principalmente na área de distribuição, em que as empresas nacionais eram muito pouco capitalizadas ao serem comparadas com as *majors*.

Posteriormente, os Funcines foram regulamentados pela Agência Nacional de Cinema (Ancine) através da Instrução Normativa nº 17, no dia 07 de novembro de 2003¹⁰⁴. Além disso, espera-se um aumento gradual destes

¹⁰⁴BRASIL. Instrução Normativa nº 17, de 07 de novembro de 2003. Regula a elaboração, a

investimentos até o montante de R\$ 100 milhões de 2012¹⁰⁵, porém em 2005 o investimento foi de apenas R\$ 1 milhão e em março de 2010, havia cinco fundos que possuíam o patrimônio de R\$ 56.374.760,00¹⁰⁶. Três destes em que o administrador é o BNY Mellon Serviços Financeiros DTVM S.A.; o primeiro é o Cine AA Funcine no montante de R\$ 16.907.370,00 (Dados de 31/03/2010); o segundo é o Funcine Lacan Downtown Filmes no montante de R\$ 16.539.840,00 (Dados de 31/12/2009) e o terceiro é o Investimage 1 Funcine no montante de R\$ 498.750,00 (Dados de 31/03/2010). Além destes, há mais dois fundos, um administrado pelo Banco Fator S.A., chamado de Fator Funcine no montante de R\$ 3.732.810,00; e o outro administrado pela Rio Bravo Investimentos – Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários Ltda., chamado de RB Cinema I Funcine no montante de R\$ 18.695.990,00.

Este tipo de investimento em cinema é ainda muito novo Brasil e depende da iniciativa privada para o seu desenvolvimento, portanto o Funcine certamente deve ser apoiado, porém a capitalização é demorada, seus efeitos deverão ser percebidos no longo prazo no que diz respeito à estruturação da cadeia cinematográfica.

O capítulo VIII prevê a criação do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine) que se destina a captar e aplicar recursos necessários ao fomento de projetos de produção, distribuição, comercialização e exibição de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente, projetos de infra-estrutura técnica para a atividade cinematográfica e o Pagamento do Prêmio Adicional de Renda, que se torna outra forma de incentivo baseada na renda dos filmes nacionais nas salas de exibição.

O Prêmio Adicional de Renda foi regulamentado pela Instrução

apresentação, e o acompanhamento de projetos aptos a se beneficiarem de recursos dos FUNDOS DE FINANCIAMENTO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA – FUNCINES, conforme capítulo VII da Medida Provisória 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. Agência Nacional de Cinema. 07 nov. 2003. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=203&sid=71>>. Acesso em 07 abr. 2010.

¹⁰⁵ ROSAS, R. *Cinema é o melhor investimento. Em 2005, Funcines aplicaram R\$ 1 milhão em produções nacionais*. Disponível em <<http://www.riobravo.com.br/noticias/conteudo.asp?id=6635>>. Acesso em 07 abr. 2010.

¹⁰⁶ Comissão de Valores Mobiliários. *Cadastro de Patrimônio Líquido de FUNCINE*. Disponível em <<http://cvmweb.cvm.gov.br/SWB/defaultCPublica.asp>>. Acesso em 07 abr. 2010.

Normativa nº 44, de 11 de novembro de 2005¹⁰⁷, premiando exibidoras, distribuidoras e produtoras brasileiras independentes. A proposta do prêmio vai ao encontro do que foi explicitado no capítulo 1 no excerto de José Mário Ortiz Ramos, em que se busca premiar os filmes médios, considerando várias faixas de público para premiação.

Apesar desta similaridade, o Prêmio Adicional de Risco passou a incentivar as empresas de distribuição e de exibição brasileiras como forma de capitalização para estas distribuírem e exibirem filmes nacionais, contrariamente ao praticado na década de 1960, pois neste caso o incentivo era direcionado apenas para as produtoras dos filmes não envolvendo todos os elos da cadeia econômica do audiovisual.

A tabela abaixo mostra o número de empresas contempladas nos setores de atuação da cadeia cinematográfica e os montantes destinados:

Tabela 4 – Dados do Prêmio Adicional de Renda (2005-2009)**

Tipo	Descrição	2005	2006	2007	2008	2009	Total
Produtoras	Qtde.	16	23	24	30	26	119
	Montante*	2021	3315,47	3340	3044	3400,86	15121,33
Distribuidoras	Qtde.	3	6	10	11	12	42
	Montante*	2021	3315,47	3340	3044	3400,86	15121,33
Exibidoras com 1 sala***	Qtde.		8	17	28	25	78
	Montante*		413,06	868,13	971,75	929,23	3182,17
Exibidoras com 2 ou + salas	Qtde.	4	8	13	25	26	76***
	Montante*	120	456	832	1116,25	1569,05	4093,3
Total	Qtde.	23	45	64	94	89	325
	Montante*	4162	7500	8380	8176	9300	37518

¹⁰⁷ BRASIL. Instrução Normativa nº 44, de 11 de novembro de 2005. Normatiza a concessão do Prêmio Adicional de Renda como mecanismo de fomento à indústria cinematográfica brasileira. Agência Nacional de Cinema. 11 nov. 2005. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=7235&sid=808>> Acesso em 07 abr. 2010.

* Valores na grandeza dos milhares e arredondados ** Fonte: site www.ancine.gov.br *** Em 2005 não houve divisão por tipo de exibidora, assim considerei o valor total como parte das exibidoras com 2 ou + salas tanto quantidade quanto montante.

Embora tenha surgido posteriormente a 2003 (período final da minha dissertação), considero importante dar ênfase ao que ocorre com o Prêmio Adicional de Renda, pois esta premiação, em torno de quase R\$ 38 milhões em 5 anos e direcionada para o investimento na respectiva área de atuação da empresa, mostra a capacidade de incentivar a cadeia econômica audiovisual de forma muito mais completa que o mecanismo de renúncia fiscal, além de ser investimento direto estatal e relacionado com a bilheteria do filme nacional.

Assim, a premiação parece ser muito mais eficiente no que diz respeito à orientação do investimento comparado ao mecanismo de renúncia fiscal, pois ao incentivar a produção, a distribuição e a exibição, ou seja, todos os elos da cadeia cinematográfica, este modelo de premiação configura uma fórmula mais harmônica de incentivo do que o simples estímulo à produção por parte do modelo de renúncia fiscal.

A Medida Provisória 2.228-1/01 foi uma grande conquista da corporação cinematográfica com a volta de um órgão governamental representativo para a produção audiovisual independente.

Logicamente há ressalvas no processo, principalmente no que diz respeito entre o confronto da política cultural com a industrial, pois apesar de o processo cinematográfico e videofonográfico possuírem um caráter cultural, a transformação industrial requer determinada instrumentalização e sistematização que se orienta para o público espectador, podendo contrariar as prerrogativas que o próprio Estado e o meio cinematográfico consideram como produto cultural.

Esta equação economia x cultura, em que a Medida Provisória tenta, de alguma forma, estabelecer um equilíbrio, continua extremamente complicada nos dias de hoje. Obviamente, não há respostas fáceis, não é uma questão de defender extremos, ou seja, não há uma fórmula econômica simples para solucionar o processo industrial, assim como não se pode considerar o audiovisual como fator cultural apenas, sem planejamento para a geração de

retorno financeiro do setor.

3.2 – IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA

O IV Congresso Brasileiro de Cinema ocorreu entre 14 e 18 de novembro de 2001 no Rio de Janeiro, sua carta final demarcou as conquistas do associativismo da corporação, principalmente em relação à estruturação da Ancine e de uma Política Nacional de Cinema, porém ainda demanda a construção de mais salas de cinema e também a imposição da associação cinema e TV, ambos sendo coordenados pelo Estado, como pode ser visto no excerto:

O IV Congresso Brasileiro de Cinema, chama a si a defesa do conteúdo audiovisual nacional, absolutamente convicto de que o Cinema Brasileiro é expressão essencial da criatividade e diversidade cultural do povo brasileiro. Reconhecem, os congressistas, que o cinema nacional é produzido com recursos do povo brasileiro, que também é, em última instância, o financiador da TV brasileira, tendo, portanto, o direito de acesso ao seu cinema, em sua TV. É intolerável a persistência do excessivo e quase incontrolável poder dos meios de comunicação social sobre a vida cultural e política da nação. (...)

O IV CBC, entende ainda ser escandalosa a restrição e o confinamento do parque exibidor a 9% dos municípios brasileiros e propõe à ANCINE a implantação de um programa de estímulo à criação de salas de cinema para as áreas carentes e cidades com menor densidade populacional.

Finalmente, buscando reverter a situação de exclusão em que se situa o Cinema Brasileiro, em decorrência da ausência de regulamentação para a entrada do cinema hegemônico no mercado nacional, e ainda pela falta de espaço nos sistemas de TV aberta, bem como pela dimensão do nosso mercado e a singularidade da língua portuguesa, o IV Congresso entende como vital à cinematografia brasileira sua inserção,

em bases sólidas, no mercado internacional.¹⁰⁸

Apesar das demandas colocadas no IV CBC para que a Ancine estimule a construção de mais salas de cinema, deve haver também a consideração de que mesmo que isso viesse a acontecer, a ação da agência deveria ser coordenada em relação à capacidade comercial das obras cinematográficas nacionais, pois sem esta coordenação, não há condição necessária de retorno financeiro para a atividade de exibição em manter a obra nas salas, retroagindo na capacidade produtiva e distributiva do cinema nacional.

Um ponto importante colocado por Ugo Sorrentino, na época presidente da Federação Nacional das Empresas Exibidoras Cinematográficas (Feneec), foi em relação às emissoras de televisão: “a retirada da TV aberta da Ancine enfraqueceu o projeto. E ao que tudo indica não teremos esse setor tão cedo ao nosso lado”.¹⁰⁹

Este ponto também considera uma problemática que a Ancine passaria a enfrentar, a falta de parceria da indústria televisiva estabelecida no país no processo de industrialização da área cinematográfica.

Sorrentino mostra as preocupações do setor de exibição em relação à produção cinematográfica nacional, pois sendo a área de exibição um negócio empresarial, a necessidade de filmes que deem retorno financeiro é imprescindível, além do que isto deveria ser pertinente a todos os setores da cadeia econômica audiovisual, pois sem produções com custos que possam ser pagos, estabelecendo retorno aos produtores, a necessidade de subsídio público aumenta, mantendo o ciclo de dependência do meio cinematográfico em relação ao governo para a manutenção da atividade.

Por outro lado a televisão conseguiu estruturar um modelo de negócio lucrativo que permite a sua sustentabilidade e rentabilidade no mercado brasileiro, segundo José Mário Ortiz Ramos:

O sistema televisivo brasileiro foi implementado a partir dos anos 50 seguindo o modelo americano, e, portanto, construído em íntima relação com a publicidade. Vários autores já apontaram essa vinculação, mostrando que a participação de homens de publicidade como José

¹⁰⁸IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA. *Carta do IV CBC*. 18 nov. 2001 – Disponível em: <http://www.sindcine.com.br/noticias_4cbc/carta_4cbc.htm>. Acesso em: 13 jun. 2009.

¹⁰⁹PAIVA, F. Sem vergonha do subsídio. *Tela Viva*, São Paulo, ano 10, n. 112, p. 16, dez. 2001.

Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, e Walter Clark conferiu à TV Globo tanta racionalidade administrativa empresarial, como visão de marketing. (...)

Depois, com o avanço da pesquisa de mercado caminha-se para a noção de “público-alvo”, da venda de audiências qualificadas em diversos horários. Esta será considerada uma grande “inovação” da TV Globo, a venda de tempo de comercial e não de programação. A Globo adota, então, o chamado “sistema de módulos”, os quais são pré-planejados conforme a homogeneidade de gêneros/conteúdos de programa e de audiência, e facilitam o controle da demanda publicitária pela emissora.¹¹⁰

Nestes excertos, o que se percebe é que uma estrutura como a Rede Globo não foi obtida por decreto, ela obteve ajuda do Estado, principalmente na estruturação da rede de radiodifusão em território nacional nas décadas de 1960 e 1970, mas conseguiu se estruturar numa rede televisiva que obtém retorno financeiro, baseado num sistema de TV aberta com investimento publicitário. Este modelo de negócio se moldou e se concretizou durante os anos de desenvolvimento da televisão brasileira que possuía como referência maior o modelo americano.

Assim, considero a viabilidade do produto independente o horizonte para que o setor cinematográfico possa superar as constantes crises; e para que se torne viável é preciso entender que as obras audiovisuais necessitam de mercado para se tornarem autossustentáveis, devendo barganhar com a TV formas de fomentar a produção, tipos de gênero a serem produzidos e não somente recorrer a ações do Estado para se estruturar sem retorno financeiro nenhum, usando a bandeira da importância cultural.

Se há o interesse numa indústria audiovisual, integrando ações dos grupos financeiros audiovisuais brasileiros e até internacionais, certamente isto passa por um modelo de negócio, um cinema de produtor com viés mercadológico, pois sem esta orientação, o que teremos é apenas mais dinheiro do Estado colocado em produtos culturais que não se adequam a modelos econômicos consistentes para o desenvolvimento da estrutura

¹¹⁰RAMOS, J. M.O. *Cinema, televisão e publicidade*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2004. p. 41-42.

audiovisual do país.

3.3 – INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ANCINE

A institucionalização da Ancine ocorreu no decorrer do ano de 2002, começando com a posse dos 4 diretores em janeiro, os quais eram Gustavo Dahl (Diretor-presidente), Augusto Sevá, João Eustáquio de Oliveira e Lia Gomensoro.

Além disso, o decreto 4.121 de 17 de fevereiro de 2002 lançou a criação do Grupo de Transição que ficaria encarregado de preparar a transferência operacional de parte das atividades da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura para a ANCINE, notadamente aquelas referentes ao registro de obras e contratos, à emissão de certificados e à análise de projetos baseados nas Leis nº 8.685, de 20 de julho de 1993 (Lei do Audiovisual), e nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 (Lei Rouanet), com vistas a zelar para que não houvesse interrupção ou prejuízo das referidas atividades.

Este grupo seria formado por seis membros, três indicados pelo SAV/Minc e três pela Ancine que elaborariam o relatório da transferência de atividades, apresentando-o à Chefia da Casa Civil e automaticamente se extinguiriam no dia 5 de setembro de 2002, exatamente um ano após a MP 2.228/01. A Ancine, a partir deste decreto, passaria a ter o exercício de suas competências.

Destaca-se ainda a Lei 10.454/02 de 13 de maio de 2002, pois ela incluiu algumas alterações na medida provisória como o aumento do número de definições no artigo primeiro desta.

Além disso, esta lei teve como medida de importante impacto econômico a alteração do artigo 39, que referenciava os tipos de isenções ao Condecine, dentro do capítulo que criava e estipulava as regras de cobrança da contribuição, com a inserção do inciso X, em que se permitia a isenção da cobrança de 11% na remessa de capital ao exterior, devido à exploração

comercial de obra audiovisual em território brasileiro, pelo gasto de 3% do valor do pagamento, do crédito, do emprego, da remessa ou da entrega aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, das importâncias relativas a rendimentos ou remuneração decorrentes da exploração de obras cinematográficas ou videofonográficas ou por sua aquisição ou importação a preço fixo, bem como qualquer montante referente à aquisição ou ao licenciamento de qualquer forma de direitos, em projetos de produção de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de longa, média e curta metragens de produção independente, de co-produção de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente, de telefilmes, minisséries, documentais, ficcionais, animações e de programas de televisão de caráter educativo e cultural, brasileiros de produção independente, aprovados pela Agência Nacional de Cinema (Ancine)¹¹¹.

Com a instauração desta alíquota de 3% de co-produção ao invés dos 11% para a Condecine, Gustavo Dahl defendeu a taxação com um argumento bem simples¹¹²: “basta produzir que não paga o tributo”.

A Condecine de 11% na remissão de lucros ao exterior, estipulada na MP 2.228-1/01, tornou-se isenta até o mês de maio de 2002, começando a ser cobrada em junho já com a lei 10.454/02 em funcionamento, ou seja, podendo compensar a taxa com os 3% de investimento em co-produções com produtores nacionais. Ainda assim as empresas americanas como a Warner continuaram a entrar com liminares na justiça para não pagar a taxa da Condecine nem investir em co-produção, mantendo a situação instável por muitos meses após a promulgação da lei 10.454/02.

A tentativa desta lei era de amenizar a tributação da Condecine no envio de lucro ao exterior, já que sem o benefício do *tax shelter*, as empresas de distribuição não conseguiriam compensações nos Estados Unidos para este tributo, tornando-se vantajoso o gasto de 3% em co-produções nacionais, ao invés de pagar 11% de Condecine. Assim, a partir de 2002 o volume financeiro

¹¹¹BRASIL. Lei nº 10.454, de 13 de maio de 2002. Dispõe sobre remissão da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica - CONDECINE, de que trata a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, 14 maio 2002. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2002/L10454.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

¹¹²PIRES, Lucas. Como anda a Ancine? *Jornal do Vídeo*, São Paulo, ano 17, n. 212, p. 20-21, jul. 2002.

captado por este procedimento foi de R\$ 3,640 milhões e em 2009 foi de R\$ 22,323 milhões¹¹³, demonstrando ser uma boa fonte de renda para a Ancine poder executar suas políticas no setor cinematográfico.

Esta taxaço da Condecine pode até ser considerada dicotômica, pois para se ter mais investimento por ela, maior sucesso os filmes estrangeiros (americanos em sua maioria) devem ter em território nacional, porém não tira o mérito de ser uma medida que visa incentivar a produção nacional.

Além disso, historicamente houve tentativas neste tipo de taxaço, Carlos Augusto Calil coloca que:

Em 1962 procurou-se transformar o distribuidor de filmes estrangeiros de adversário em aliado: ficava ele com a opção de ao invés de recolher a integralidade do imposto de renda sobre remessas de divisas para o exterior, aplicar 40% do valor do imposto de renda devido numa produção nacional, de cuja exploração comercial poderia auferir lucro. Sonhava-se com a inserção do filme brasileiro no mercado internacional, uma vez que esse produtor era geralmente filial de uma *major company* americana. Embora astucioso tal mecanismo não vingou. (...) Em 1969 nasceu uma empresa de economia mista, a Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., com o objetivo de financiar e exportar a produção. Sua principal fonte de receita era proveniente do imposto de renda sobre a remessa de lucros dos distribuidores estrangeiros.¹¹⁴

Assim, pode-se inferir que a tributação de lucros remetidos ao exterior de distribuidoras estrangeiras, com base nos valores atuais para a Condecine e nas tentativas passadas, gera um recurso de grande valor para investimento do órgão estatal, porém para ser bem sucedido na questão de co-produção, o modelo estruturado pela lei de 2002 parece ter atingido melhor o objetivo do que o exercido pelo mecanismo de 1962, pois consegue efetuar um processo tributário não compensatório para as distribuidoras.

Nos dias 04 e 05 de junho de 2002, ocorreu o 3º Fórum Brasil de

¹¹³ Disponível em <http://www.ancine.gov.br/oca/rel_refinanceiros.htm>. Acesso em 08 abr. 2010.

¹¹⁴ CALIL, C. A. *Legislação e Mercado Audiovisual no Brasil*. 17 dez. 2008. Disponível em: <<http://iniciativacultural.wordpress.com/2008/12/17/legislacao-e-mercado-audiovisual-no-brasil-por-carlos-augusto-calil/>>. Acesso em 08 abr. 2010.

Programação e Produção que tinha como objetivo discutir a prática de uma parceria entre cinema e TV determinada por lei, porém a discussão ressaltou a discordância das TVs em participar do fomento ao cinema na forma proposta pelo governo¹¹⁵.

A posição de Roberto Franco, vice-presidente da Record na época foi a seguinte: “Se quer regulamentar, regule o seu setor, o do cinema”¹¹⁶. Enquanto Gustavo Dahl lembrou a atitude das TVs abertas nas discussões prévias à edição da Medida Provisória: “Não havia intenção predatória da nossa parte, mas criou-se uma espécie de terrorismo que obnubilou a discussão. Chegaram a dizer que as novelas pagariam R\$ 600 milhões em impostos”¹¹⁷. O que era para ser conciliação se tornou discordância, mantendo fechadas as portas das emissoras de televisão no que dizia respeito ao pagamento da Condecine por parte deles.

Em outubro de 2002 numa matéria do jornal *O Estado de S. Paulo*¹¹⁸ de Luiz Carlos Merten intitulada “O que a Ancine já fez, nos primeiros seis meses”, há os relatos de Gustavo Dahl e de Augusto Sevá, respectivamente diretor-presidente da Ancine e diretor da Ancine na época, sobre as dificuldades da instalação na agência.

Segundo eles a diretoria foi empossada em janeiro de 2002, quatro meses após a medida provisória, mas por questões burocráticas e de cronograma a agência continuava vinculada à Casa Civil até o fim daquele ano, contrariando o decreto de 4.121/02 que previa a mudança para o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior em setembro de 2002.

Dahl¹¹⁹ explica também que a Ancine sofria problemas administrativos por não ter sido incluída no orçamento do ano de 2002, só conseguindo aprovação posterior em maio do mesmo ano para suas funções.

¹¹⁵ARANTES, S. Debate entre cinema e TV resalta racha. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 jun. 2002. Ilustrada, p. 5.

¹¹⁶ARANTES, S. Debate entre cinema e TV resalta racha. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 jun. 2002. Ilustrada, p. 5.

¹¹⁷ARANTES, S. Debate entre cinema e TV resalta racha. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 jun. 2002. Ilustrada, p. 5.

¹¹⁸MERTEN, L. C. O que a Ancine já fez, nos primeiros seis meses. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 out. 2002. Caderno 2, p. 5.

¹¹⁹MERTEN, L. C. O que a Ancine já fez, nos primeiros seis meses. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 out. 2002. Caderno 2, p. 5.

O último ano da gestão de FHC serviu de estruturação para a Ancine. Suas ações começaram a surtir efeito a partir de 2003, ano em que Luís Inácio Lula da Silva assumia a presidência e estruturou um novo modelo de gestão de Estado para o Brasil, em que as próprias agências reguladoras foram questionadas sobre seu modelo de eficiência e também em seus lugares no organograma do Governo Federal. Segundo Luiz Inácio Lula da Silva:

Hoje, no mundo contemporâneo, a indústria audiovisual ganha uma importância cada vez maior. Não há dúvida sobre o significado da produção, distribuição e exibição do produto audiovisual brasileiro na afirmação do nosso país. Além disso, é preciso discutir com a sociedade o lugar que a Agência Nacional de Cinema (Ancine), criada recentemente, deve ocupar dentro da estrutura do governo. Digo isso porque o cinema tem uma dimensão que é artística e cultural, mas também tem uma dimensão que é de indústria e comércio. Não pode ser, portanto, assunto exclusivo do Ministério da Cultura. Seu lugar dentro do organograma do governo também deve compreender essas outras funções.¹²⁰

Dois dias antes de se eleger presidente, Lula considerou uma readequação da agência em seu governo, o que se desdobrou na mudança da subordinação da Ancine, em que ao invés de se estabelecer no Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, estabelecer-se-ia no Ministério da Cultura.

Em resumo, a Ancine, estruturada no decorrer do último ano da gestão do PSDB passa a ter uma missão extremamente difícil, equilibrando ações de caráter cultural e ao mesmo tempo mercadológicas. Assim como percebemos o desenvolvimento da estrutura televisiva como modelo de negócio, é importante entendermos a raiz deste modelo de aproximação do meio cinematográfico com o Estado, conforme Arthur Autran explica:

Da parte da corporação [cinematográfica], se antes de 1930 o viés culturalista não era o principal, rapidamente há a adequação a este discurso, visto ser ele a partir da ascensão de Getúlio Vargas ao poder o único que possibilitava a abertura de canais de diálogo com o Estado.

¹²⁰MinC deve dialogar mais com empresas, diz Lula. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 out. 2002. Caderno 2. p. 2.

Posteriormente, em alguns momentos, determinados setores tentaram reencaminhar a discussão em torno da indústria cinematográfica para o sentido eminentemente econômico – Cavalheiro Lima e Flávio Tambellini, especialmente –, enquanto o Cinema Independente e depois os integrantes do Cinema Novo associaram a luta contra a invasão cultural estrangeira com a luta econômica pelo mercado, visando um amálgama entre as duas perspectivas a partir de um ideário politicamente de esquerda.

Com o predomínio na EMBRAFILME do grupo ligado por origem ao Cinema Novo, e por extensão do amálgama referido, as justificativas ideológicas em torno do apoio estatal entraram em processo de degradação devido ao curto-circuito no qual o discurso culturalista voltava-se para a reivindicação junto ao governo de medidas de caráter econômico com a explicação de que tal se fazia necessário em defesa de elementos como identidade nacional, cultura brasileira, preservação da nacionalidade etc. No entanto, não existia da parte da fração da corporação que passou a dominar a EMBRAFILME aprofundamento em torno da questão da cultura brasileira expressa nos filmes e quando isto era polemizado por setores descontentes com a política oficial, estes eram desqualificados em nome da “frente única” na luta pelo mercado e contra o imperialismo econômico. Por outro lado, quando os filmes tinham sua baixa *performance* no mercado contestada argumentava-se que valia a expressão da cultura brasileira. Destarte, a discussão passou a mover-se em círculos. A confusão ideológica entre cultura e mercado chegou a tal ponto que marcou a própria estrutura da EMBRAFILME, empresa cujas atividades incluíam desde a produção e a distribuição de filmes comerciais voltados para as massas até a publicação de livros sobre a história do cinema brasileiro direcionados para um público extremamente restrito.¹²¹

Esta dicotomia é muito perceptível no meio cinematográfico, em que o processo industrial desta atividade não se configurou de forma plena a sustentar a cadeia econômica do setor, tendo constantemente a necessidade do Estado como fomentador para a manutenção da identidade brasileira e da cultura nacional no que diz respeito aos filmes nacionais.

¹²¹SÁ NETO, A. A. F. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2005. Tese (Doutorado em Múltiplos) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. p. 228-229.

Pode-se prever daí que continuaremos a ter orçamentos para filmes dentro de uma concepção econômica, porém com resultados defendidos a partir da importância cultural, em que as bilheterias por não serem satisfatórias se tornam irrelevantes para o discurso da agência.

3.4 – DIVISÃO ADMINISTRATIVA DA ANCINE – REGIMENTO INTERNO

O Regimento Interno da Ancine¹²² foi publicado no dia 30 de dezembro de 2002, penúltimo dia da administração de Fernando Henrique Cardoso, constando a divisão administrativa e as funções de cada órgão dentro da estrutura da agência. Este regimento interno foi revogado pelo atual, publicado no dia 16 de agosto de 2006.

Primeiramente, havia a ênfase nas funções da Ancine, em número de vinte e duas que se orientavam pelo tripé regulação, fomento e fiscalização.

Após isso, havia a divisão estrutural da Agência em seis partes:

1 – Diretoria Colegiada, que se dividia no Gabinete do Diretor-Presidente e Diretorias;

2 – Procuradoria-Geral;

3 – Auditoria Interna;

4 – Ouvidoria-Geral;

5 – Secretaria de Gestão Interna;

6 – Superintendências, as quais eram: a) Superintendência de Assuntos Estratégicos; b) Superintendência de Registro, Controle e Fiscalização; c) Superintendência de Desenvolvimento Financeiro; d) Superintendência de Desenvolvimento Industrial; e) Superintendência de Promoção e Comércio Exterior; e f) Superintendência de Tecnologia da Informação.

¹²²BRASIL. Resolução da Diretoria Colegiada da Ancine nº 4, de 30 de dezembro de 2002. Dispõe sobre o Regimento Interno da Agência Nacional de Cinema. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 30 dez. 2002.

A Diretoria Colegiada era composta de quatro diretores, sendo um o Diretor-Presidente e mais três Diretores que estariam atuando no plano estratégico da Ancine. Todos os diretores da agência exerceriam a administração da agência, sendo o Diretor-Presidente o executivo principal da organização, tendo o suporte de seu Gabinete nos trâmites burocráticos da organização.

Além disso, a Diretoria Colegiada tinha como funções principais: a aprovação das políticas administrativas e de Recursos Humanos da agência; o cumprimento e o fazer cumprimento das políticas e diretrizes aprovadas pelo Conselho Superior de Cinema; e o desenvolvimento do planejamento estratégico e operacional da Ancine.

A Procuradoria-Geral tinha a função de assessoramento jurídico da Ancine, vinculada à Advocacia-Geral da União, portanto um órgão de apoio, independente da agência e com características de consultoria, envolvendo a emissão de pareceres jurídicos e a elaboração ou o exame dos atos normativos e de outros atos pertinentes à atuação da agência.

A Auditoria Interna tinha a função de fiscalização interna das atividades da Ancine, servindo de referencial para a sistematização das informações financeiras, contábeis, administrativa e orçamentária que poderiam ser requeridas pela controladoria do governo federal, além de elaborar relatório das auditorias realizadas, propondo medidas preventivas e corretivas das impropriedades ou irregularidades detectadas, submetendo-o à Diretoria Colegiada; e coordenar e acompanhar a elaboração da prestação de contas da agência. A Auditoria Interna era um órgão de suporte à Diretoria Colegiada, não vinculada, portanto, à execução das tarefas da Ancine.

A Ouvidoria-Geral tinha a função de dialogar com os agentes externos à Ancine, através da recepção de pedidos de informações, esclarecimentos e reclamações direcionadas à agência; além de propor medidas de ajuste nos procedimentos administrativos, visando à melhoria do desempenho institucional; e de manifestar-se previamente sobre atos normativos da Ancine dirigidos ao público externo. Assim como a Auditoria Interna é um órgão de suporte à Diretoria Colegiada.

A Secretaria de Gestão Interna tinha a função de coordenação na Ancine do processo de planejamento financeiro e administrativo; do sistema de avaliação dos processos organizacionais e da elaboração dos relatórios de gestão relacionados com as atividades, tornando-se outro órgão de suporte.

As Superintendências assumiam a função administrativa direta da Ancine de forma a planejar, organizar e executar os processos, projetos e programas da agência, com vistas ao cumprimento de seus objetivos, em deliberações da Diretoria Colegiada e em consonância com as políticas e diretrizes aprovadas pelo Conselho Superior de Cinema, sendo suas divisões de escopo os focos de atuação da Agência.

Assim, a Superintendência de Assuntos Estratégicos tinha como função executar atividades relacionadas aos estudos econômicos e de prospecção mercadológica da atividade audiovisual, a fim de subsidiar as políticas e ações da agência; além de desenvolver e acompanhar as relações internacionais, em nível bilateral e multilateral.

A Superintendência de Registro, Controle e Fiscalização tinha a função mais similar ao padrão das agências reguladoras, visando registrar e fiscalizar empresas do setor e obras audiovisuais, tanto no acompanhamento das receitas de exploração comercial, quanto ao cumprimento das disposições legais.

A Superintendência de Desenvolvimento Financeiro tinha como função de executar as atividades de monitoramento dos incentivos fiscais, receitas institucionais e mecanismos de fomento às atividades cinematográfica e audiovisual; acompanhar a evolução das receitas, a política tributária do setor, e os mecanismos internacionais de fomento e apoio à atividade; estudar e propor novas modalidades de estímulo, visando ao incremento e à capitalização da indústria cinematográfica e audiovisual ao nível nacional, bilateral e multilateral; além de estudar e propor medidas de política tributária para o desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual.

A Superintendência de Desenvolvimento Industrial tinha como função executar as atividades relacionadas ao desenvolvimento de programas de incentivo, apoio, fomento e financiamento das atividades cinematográfica e

audiovisual e propor os critérios para a realização no âmbito destes programas; além de analisar e acompanhar os projetos apresentados, sua execução e respectiva prestação de contas.

A função desta Superintendência é uma das mais difíceis, pois esta justamente se correlaciona com as funções de estabelecimento de isonomia de mercado que foi comentada no capítulo sobre a Subcomissão de Cinema do Senado Federal, devendo assim coordenar funções que permitam desenvolver a atividade dentro de seu próprio mercado.

A Superintendência de Promoção e Comércio Exterior tinha como função a difusão e a busca de visibilidade ao produto nacional no exterior. Esta superintendência sofria de uma dificuldade que foi colocada por Gustavo Dahl¹²³, a definição de qual produto brasileiro no exterior seria de responsabilidade desta Superintendência, portanto da Ancine e qual seria de responsabilidade da Secretaria do Audiovisual (SAV).

De forma bem simplista, dever-se-ia considerar que produtos de caráter industrial cultural seriam de função da Agência, enquanto os de caráter cultural seriam da SAV, porém a dificuldade na divisão dos filmes nesta relação se tornou muito complicada. Um exemplo fictício, somente para entender a problemática seria o filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), o filme conseguiu mais de 1 milhão de espectadores no Brasil, portanto um filme bem sucedido como produto industrial, porém o filme ganhou prêmios em vários festivais, como o de Berlim. Então como classificá-lo? Sem dúvida, uma grande problemática a ser resolvida entre os entes estatais na representação externa dos filmes brasileiros.

A Superintendência de Tecnologia de Informação tinha como função prover, gerenciar, projetar, desenvolver, implantar, manter e operar atividades de infraestrutura tecnológica e de gestão de informação da Ancine.

Com uma sumária descrição das funções dos órgãos de composição da agência, pode-se concluir que as Superintendências eram os órgãos diretamente vinculados a Ancine, e que a de Tecnologia de Informação parecia

¹²³Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

mais um órgão de suporte do que claramente um órgão executor de serviços externos.

Quatro áreas servem de suporte, uma jurídica, uma de ouvidoria, uma de auditoria e outra de gestão interna, destas uma possui vinculação externa a Ancine, as outras são vinculados como órgão de apoio.

Por último, reforça-se o fim da subordinação da Ancine perante a Casa Civil até o dia 31 de dezembro de 2002, considerando a passagem para o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior já no começo de 2003, início da gestão de Luís Inácio Lula da Silva.

3.5 – FALTA DE DEFINIÇÃO SOBRE A ANCINE E RACHA NO MEIO CINEMATOGRAFICO

Ao assumir o governo federal brasileiro, Luís Inácio Lula da Silva tratou de mudar a concepção de modelo de Estado que vigorava até então. O Estado mínimo, considerado como o perfil da ação do governo anterior, foi remodelado para um governo mais intervencionista com uma proposta de ação social maior como forma de equilibrar a distribuição de renda e melhorar as condições de vida da população brasileira. Baseado neste princípio de intervencionismo, um dos primeiros pontos que o novo governo discutiu foi o papel das agências reguladoras no âmbito federal.

Mais precisamente no caso da Ancine, a grande problemática em relação à agência era saber qual seria a vinculação desta, em que ministério ela deveria se subordinar. Assim, no dia 02 de janeiro, primeiro dia útil do novo governo, a Ancine estava estabelecida no Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, porém no dia 03 de janeiro ela voltava a se subordinar à Casa Civil.

Na entrevista com Gustavo Dahl¹²⁴, ele coloca a dimensão das

¹²⁴Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

articulações políticas que envolveram aquele momento. Primeiramente, que a Ancine era composta de 126 cargos comissionados, muito mais representativo para o Ministério da Cultura do que para o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio.

A Agência Nacional do Cinema possuía uma estrutura que poderia aumentar o poder e o tamanho do Ministério da Cultura, com isso, a Ancine permaneceu na Casa Civil, tendo a pasta da Cultura extremamente interessada na agência e a pasta de Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior não muito.

Em matérias de jornal do primeiro trimestre de 2003, há a percepção de que a corporação cinematográfica começava a se dividir, alguns defendendo a manutenção da programação da Ancine de sua medida provisória e outros defendendo a ida desta para o Ministério da Cultura.

Gustavo Dahl, por exemplo, argumenta o seguinte:

Recente fala presidencial atribuindo às agências reguladoras a terceirização do Estado, sinaliza oficialmente o início do processo de revisão do seu modelo. O alegado mérito das agências, sua autonomia e equidistância entre o Governo e a Sociedade, é posto em xeque em nome de novos pressupostos que devem reger a gestão dos serviços públicos, aos quais se equiparou a atividade cinematográfica em decorrência de sua essencialidade para preservação do meio ambiente cultural, (...) Não proporcionar à Agência Nacional do Cinema um canal político de diálogo sobre seu próprio destino, num momento em que externamente a ela, seja no campo do governo quanto naquele da atividade, se discute, talvez precocemente, sua reformulação, é desperdiçar um esforço de articulação institucional e estratégica de anos. Como sempre, começar de novo, desprezando a História.¹²⁵

O argumento de Dahl estrutura o discurso sobre o desperdício do esforço de articulação institucional da corporação cinematográfica, a qual se conjecturou durante a presidência de Fernando Henrique Cardoso, pois os desdobramentos da repolitização dos cineastas em torno das reuniões da

¹²⁵ DAHL, G. Em Defesa da Ancine, o Canal Político do Cinema. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 mar. 2003. Caderno 2, p. 12.

Subcomissão do Senado, do III CBC e do GEDIC serviram de base para a formação da Ancine.

A problemática maior definida do texto está na falta de canal político de diálogo para a Ancine, a qual sem destino certo no organograma do executivo e sem possibilidade de expor suas necessidades ao Presidente ou pelo menos ao Chefe da Casa Civil, facilitou as manobras do Ministério da Cultura (MinC) para incorporar o órgão em sua estrutura.

Não considero aqui uma rivalidade entre o MinC e Gustavo Dahl, então diretor-presidente da Ancine, mas sim a mudança de foco do governo, que ao mudar de partido e de modelo de gerenciamento do Estado, acaba desconsiderando certas soluções previamente definidas, como no escopo da Ancine em ser subordinada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC).

Pelo lado de Gustavo Dahl¹²⁶, primeiro há a sua conversa com o presidente Fernando Henrique Cardoso, afirmando a necessidade de um ente estatal que buscasse o desenvolvimento da indústria cinematográfica estar vinculado ao MDIC, desta forma toda a articulação da corporação vai se basear nesta referência, em que Dahl considerava a afirmação da Agência aos poucos, estruturando o mercado cinematográfico, posteriormente o setor de distribuição de vídeo e DVD, a televisão fechada e posteriormente a televisão aberta.

Esta visão corrobora um crescente esforço da articulação política da corporação cinematográfica em estabelecer alianças, primeiramente com o Estado, posteriormente com outros entes da cadeia econômica até chegar com um razoável poder de barganha na indústria televisiva.

Por outro lado, a Ancine vai passar por uma grande mudança de escopo, o governo federal, através do Ministro da Cultura, Gilberto Gil, começa a se pautar pela concepção de indústrias culturais e neste íterim o cineasta Luiz Carlos Barreto adere à vinculação da agência ao Ministério da Cultura dividindo o discurso da corporação cinematográfica, pela primeira vez, depois do III CBC,

¹²⁶Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

que pode ser vista neste texto de *O Estado de S. Paulo*:

A manifesta intenção do governo Lula de mudar a subordinação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), vinculando-a ao Ministério da Cultura (MinC), provocou um racha no meio cinematográfico. O pivô da crise é uma carta enviada ao ministro-chefe da Casa Civil da Presidência, José Dirceu, encaminhada pelo produtor Luiz Carlos Barreto, o Barretão – alguns cineastas desautorizaram o uso de seus nomes no documento.¹²⁷

Esta posição de Luiz Carlos Barreto¹²⁸ vai contra o que foi apresentado por ele mesmo, pois na gestão de Francisco Weffort ele considerava que o Ministério da Cultura não era o órgão do governo que deveria desenvolver uma política industrial para o setor. Obviamente, na gestão de Luís Inácio Lula da Silva, a mudança na equipe do MinC pode ter alterado esta forma de pensar, mas mesmo assim, voltamos ao discurso de Gustavo Dahl, de que falta enfoque sistêmico para prover a produção independente com capacidade de se tornar autossustentável, pois ao definir um escopo de ação no III CBC, em que havia o interesse da corporação cinematográfica em obter um espaço no Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, logo configurar apoio para a volta da agência ao Ministério da Cultura é como se voltasse à estaca zero.

Neste momento, diante do cenário duvidoso sob qual ministério a Ancine iria se vincular, constata-se a desorientação e a divisão do meio cinematográfico, a incapacidade de se chegar a um denominador comum.

Este racha vai ser visível em vários discursos no decorrer do ano de 2003, junto a Gustavo Dahl, o cineasta Eduardo Scorel também defende a vinculação ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior como pode ser visto neste excerto:

Além disso, a contraposição entre “cultura” e “indústria” pode ter conseqüências políticas. É o que temos testemunhado, no momento em que se volta a admitir a ação do Estado como agente indutor do

¹²⁷MEDEIROS, J. Destino da Ancine provoca nova divisão entre cineastas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 2003. Caderno 2, p. 5.

¹²⁸MEDEIROS, J. Cineastas querem a criação de uma agência. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 mar. 2000. Caderno 2, p. 1.

desenvolvimento. Parece haver uma barreira intransponível impedindo a incorporação do cinema à área do governo federal responsável pela formulação de uma política comercial e industrial. Qualificado como “expressão cultural”, o cinema continua subordinado a um ministério que até hoje nunca demonstrou ter capacidade de formular e executar uma política cultural que leve em conta os componentes comerciais e industriais do cinema.¹²⁹

Ao expor que o Ministério da Cultura nunca conseguira elaborar qualquer tipo de política para o cinema brasileiro, Escorel considerava a necessidade do Estado em vincular esta atividade a uma área que fizesse uma política comercial e industrial, um órgão como o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior.

Além disso, o próprio Dahl¹³⁰ considerava que não havia benefício político nenhum por parte da agência em somente aumentar o tamanho do MinC, pois seria muito mais proveitoso estar envolvido no MDIC como forma de aumentar os grupos de discussão para o setor audiovisual dentro do governo, e assim alargar o poder de barganha da corporação cinematográfica.

Do outro lado, Orlando Senna estruturou seu discurso baseando-se no programa de governo do Partido dos Trabalhadores e na excepcionalidade das indústrias culturais:

As indústrias culturais não podem nem devem estar sujeitas às mesmas regras comerciais aplicadas aos demais produtos industrializados, porque agregam valores que não podem ser medidos apenas através dos preços de compra e venda. A comercialização dos produtos culturais, sejam nacionais ou estrangeiros, não pode estar atrelada exclusivamente aos aspectos econômicos, às leis do mercado, mas sim e fundamentalmente ao respeito à liberdade de circulação da cultura.¹³¹

¹²⁹ESCOREL, E. *Não Há Cinema Sem Consumo*. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?secoes=4&artigo=282>. Acesso em 09 abr. 2010.

¹³⁰Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

¹³¹SENNA, O. *Pronunciamento do secretário Orlando Senna no IV Fórum Brasil de Programação e Produção*. 06 maio 2003. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2003/05/06/pronunciamento-do-secretario-orlando-senna-no-iv-forum-brasil-de-programacao-e-producao/>>. Acesso em 09 abr. 2010. Este texto foi produzido por Orlando Senna junto com Nelson Pereira dos Santos, o qual fez a leitura deste numa reunião de Lula (na época candidato) com artistas, intelectuais e cientistas na cidade do Rio de Janeiro em outubro.

Senna estabeleceu em seu discurso a necessidade de se repensar as indústrias culturais numa outra concepção, diferente da exposta por Escorel. Assim, para este cineasta, a necessidade de uma política pública delineada com viés comercial e industrial não é a mesma estruturada por Orlando Senna que considera a liberdade de circulação da cultura como referência na comercialização dos produtos culturais, certamente com aspectos econômicos, mas sem tê-los como viés de política pública.

Estes discursos de Senna e de Escorel representaram a divisão da corporação cinematográfica naquele momento, porém Senna ao ter um viés político-partidário mais próximo da situação no governo federal articulou seu ponto de vista com um grupo majoritário dos cineastas, vinculando a Ancine ao Ministério da Cultura, mesmo com algumas resistências do meio cinematográfico.

No mês de março de 2003, uma matéria no jornal *O Estado de S. Paulo* dá como certa a ida da Ancine para o Ministério da Cultura, como pode ser visto neste excerto:

A Agência Nacional de Cinema (Ancine) vai mesmo passar à gestão do Ministério da Cultura. A mudança de vinculação da agência de fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica foi pedida por produtores e cineastas – tendo à frente o veterano Luiz Carlos Barreto – ao ministro da Cultura, Gilberto Gil, anteontem, em Brasília.¹³²

Na mesma matéria¹³³, o Secretário do Audiovisual, Orlando Senna comenta que não havia condições para o Ministério da Cultura assumir a Ancine anteriormente, mas, que naquele momento, com a reformulação do órgão que se aparelhava para tratar de todas as indústrias culturais a vinculação da agência ao MinC tornava-se viável. Além disso, Senna conclui que já haveria uma reunião entre o ministro-chefe da Casa Civil, José Dirceu, o Ministro do MDIC, Luiz Furlan e o Ministro do MinC, Gilberto Gil para definir a subordinação da agência a este ministério.

¹³²MEDEIROS, J. MinC vai assumir a tutela da Ancine. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 mar. 2003. Caderno 2, p. 2.

¹³³MEDEIROS, J. MinC vai assumir a tutela da Ancine. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 mar. 2003. Caderno 2, p. 2.

Neste momento, a posição do Gustavo Dahl¹³⁴ era de defesa da vinculação da Ancine para o MDIC, mas por não ter havido canal de diálogo direto com a Casa Civil, ele se reuniu com o ministro Furlan, explicitando o porquê da Ancine se vincular ao MDIC, ao ouvi-lo Furlan demonstrou interesse na agência e dificultou a negociação da ida desta para o Ministério da Cultura.

Assim, o que parecia estar definido em março levaria longos 7 meses para se concretizar, porém a posição de Gustavo Dahl junto ao MinC ficou difícil, pois era e começou a ser visto como defensor do órgão no MDIC, e, portanto, passou a ser considerado uma pessoa que impedia a vinculação da Ancine ao Ministério da Cultura. Além disso, estes 7 meses foram de forte articulação de Gilberto Gil e de Orlando Senna para conseguir a agência, tanto na relação com a Casa Civil, quanto na relação com cineastas como Luiz Carlos Barreto que passaram a aceitar esta vinculação.

Enquanto isto, a agência ia se estruturando, informatizando-se, criando mecanismos de gerenciamento de informações, desenvolvendo as ações da Ancine para cumprir suas funções de regulação, fomento e fiscalização.

Estes embates que surgiram na corporação cinematográfica a respeito da ida ou não da Ancine para o Ministério da Cultura mostram as linhas de articulação do grupo muito mais orientadas pelo momento do que por um projeto planejado.

Assim, o planejamento que Gustavo Dahl desenvolveu junto aos Congressos de Cinema vislumbrava uma triangulação envolvendo três ministérios, mantendo a Secretaria do Audiovisual no da Cultura, a Ancine no do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior e o Conselho Superior de Cinema no da Casa Civil. Buscava-se, desta forma, expandir as posições dentro do Estado e desenvolver um maior poder de barganha para a estruturação do setor. Mas este planejamento ruiu, pois não somente a Agência Nacional de Cinema (Ancine) se vinculou ao MinC, mas também o Conselho Superior de Cinema, conforme foi definido pelo Decreto 4.858/03, de 13 de outubro de 2003¹³⁵.

¹³⁴Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

¹³⁵BRASIL. Decreto nº 4.858, de 13 de outubro de 2003. Dispõe sobre a composição e funcionamento do

No dia 13 de outubro de 2003, data em que o presidente Luís Inácio Lula da Silva assinou o decreto 4858/03, houve uma cerimônia e no jornal *O Estado de S. Paulo* uma matéria estipulava as articulações do Ministério da Cultura:

Especulava-se também, nos últimos dias, sobre a permanência do cineasta Gustavo Dahl à frente da Ancine. Dahl foi convidado para a cerimônia apenas na sexta-feira, e isso alimentou os boatos. A Agência Nacional do Cinema informou que Gustavo Dahl tem um mandato de cinco anos à frente da agência (está no segundo ano), tendo sido sabatinado pelo Senado.

A Secretaria do Audiovisual, dirigida por Orlando Senna, informou que a Ancine continuará sendo o mesmo organismo, com as funções de normatizar, regular e fiscalizar o mercado. À secretaria caberá o papel de formular políticas cinematográficas.

O Ministério da Cultura informou que as mudanças visam a “afirmar o País como produtor e exportador de produtos audiovisuais, num processo contínuo e sustentado de desenvolvimento. As medidas pensadas devem fortalecer as nossas empresas de audiovisual e celebrar a parceria entre televisão e cinema, ampliando o acesso dos brasileiros à produção e à difusão de bens audiovisuais”.¹³⁶

Neste texto fica bem claro quem passa a definir as ações para o setor do audiovisual, tanto que dois pontos devem ser considerados neste excerto, primeiro de que a função de fomento foi retirada da Ancine pelo Secretário do Audiovisual, além do que o termo audiovisual volta à tona, pois até o governo anterior, o termo legal era videofonográfico.

O próprio Gustavo Dahl¹³⁷ considera que esta subordinação da Ancine ao Ministério da Cultura fortificou a posição de Orlando Senna, passando a obter maior facilidade de articulação com o meio cinematográfico, focando ações na transformação da Agência Nacional do Cinema em Ancinav com nova diretoria, sem a presença de Gustavo Dahl na posição de Diretor-Presidente da

Conselho Superior do Cinema, e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 14 out. 2003. Disponível em <www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/D4858.htm>. Acesso em: 07 nov. 2009.

¹³⁶ MEDEIROS, J. Governo promove o retorno da Ancine ao Ministério da Cultura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 out. 2003. Caderno 2, p. 5.

¹³⁷ Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

entidade, enfraquecendo seu poder de articulação na esfera governamental por defender a concepção da Ancine vinculada ao MDIC.

Tanto que dois dias após o decreto 4858/03 ser assinado, uma matéria do jornal *O Estado de S. Paulo* vai mostrar as orientações do Ministério da Cultura para a política do cinema e do audiovisual:

O ministro da Cultura, Gilberto Gil, disse que considera “fundamental” que a Ancine – tornada parte do Ministério da Cultura por decreto presidencial, publicado ontem no Diário Oficial da União – se transforme o mais breve possível em Ancinav, Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual. O ministério estima que, em 30 dias, uma Medida Provisória será editada e as mudanças serão feitas.

“A Casa Civil já tem nas mãos uma sugestão de um novo texto”, disse Orlando Senna, secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura. O ministro Gil também defendeu a transformação imediata do Conselho Superior de Cinema em Conselho Superior do Cinema e do Audiovisual, reunindo todos os segmentos do setor. O principal alvo da nova política audiovisual é a televisão, que o governo está tentando “enquadrar” (a TV ficou de fora do decreto presidencial que criou a Ancine, no governo Fernando Henrique Cardoso).¹³⁸

A questão que surge para quem lê esta matéria é a seguinte, será que o governo está disposto a enfrentar as organizações Globo?¹³⁹ Como enfrentar uma empresa que conseguiu impor todas as suas condições na Medida Provisória de formação da Ancine apenas dois anos após este acontecimento?

O governo Lula tinha grande popularidade em seu primeiro ano de mandato, possivelmente os membros do grupo de comando do Estado consideraram pertinente a elaboração de uma lei que pudesse “enquadrar” as emissoras de televisão. Os 30 dias mencionados no texto viraram 8 meses, e ainda por cima o Projeto de Lei vazou na mídia e causou um imenso estardalhaço na opinião pública, mas isto foge ao escopo desta dissertação.

Orlando Senna passou a ser o nome forte para a política do setor, em

¹³⁸MEDEIROS, J. Governo quer 'enquadrar' TV com Ancinav. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 2003. Caderno 2, p. 5.

¹³⁹Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

detrimento ao de Gustavo Dahl, o primeiro propunha uma ação rápida, de curto prazo para o aumento do escopo da agência, além de vinculá-la ao Ministério da Cultura sob o argumento das indústrias culturais, enquanto o segundo preferia uma ação mais gradual, de médio a longo prazo, vinculando a Agência ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior sob o argumento da necessidade de um enfoque sistêmico para o setor.

Com Orlando Senna na coordenação das políticas públicas do setor cinematográfico, este passou a ser visto como uma indústria num regime de exceção, tendo como referência a liberdade de circulação do produto cultural, o qual deve ser estimulado pelo Estado dentro de uma política conduzida pelo Ministério da Cultura. Esta visão direcionou as concepções do cinema brasileiro a partir de 2003.

Basicamente, estes são os pontos destoantes para as políticas públicas do audiovisual, porém ela se encerra, naquele momento, com a vitória de um lado mais intervencionista por parte do Estado, aprofundando as concepções mais culturais do produto audiovisual e por isso usando um discurso de que deveria chegar até 2006 o número de 100 filmes ao ano, além do estímulo a distribuidoras nacionais, podendo até vir a ser criada uma estatal para este fim¹⁴⁰.

Obviamente, é um discurso motivador, pois busca o desenvolvimento do setor audiovisual, porém parece que as ferramentas já estavam ultrapassadas, pois o discurso de 2000 que vinha do III CBC parecia ser mais crível à concretização de uma indústria cinematográfica. Certamente houve erros em se acreditar na participação da televisão como fomentadora sem benefícios para tanto, mas obrigá-la a se integrar sem avaliar o poder de barganha deste grupo empresarial evidenciou a dificuldade de uma política que realmente gerasse ganhos econômico-financeiros para a corporação cinematográfica.

Para encerrar este capítulo, a última análise que faço se direciona à total incompatibilização de um discurso unificado pela corporação cinematográfica. Assim, a repolitização do meio surgiu de uma delicada situação de crise, em

¹⁴⁰ GIL, G. Pronunciamento do Ministro da Cultura, Gilberto Gil, no Encerramento do Festival de Cinema de Gramado, 23 ago. 2003. *Cadernos do Do-In Antropológico*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2003.

que a necessidade da união das entidades do setor era vista como a melhor solução para conseguir reestruturar a produção cinematográfica brasileira. Logo, a formação da Ancine veio coroar aquele momento, em que se chegava a uma relativa estabilização do setor, o qual voltava a ter representatividade governamental após 11 anos da extinção da Embrafilme, porém a “armadilha” da vinculação da agência colocou um embate aos cineastas que mais uma vez demonstraram sua divisibilidade e desorientação, em que Orlando Senna ao assumir a função de coordenador das políticas públicas para o setor cinematográfico soube se aproveitar do momento e, com a defesa da excepcionalidade das indústrias culturais, soube articular melhor seu ponto de vista com o meio cinematográfico para readequar as linhas de ação do Estado no que diz respeito à cadeia econômica do audiovisual.

Esta nova divisão da corporação cinematográfica mostrou a importância do Estado na estruturação deste setor, pois quem assume posições de destaque dentro do organograma do governo possui uma maior capacidade de orientar e articular seus pontos de vista para o desenvolvimento de políticas públicas para o audiovisual, o que aconteceu com Gustavo Dahl e posteriormente com Orlando Senna.

CONCLUSÃO

Considero que uma análise panorâmica do que foi exposto nos capítulos da dissertação sirva de referência para a conclusão deste texto.

Primeiramente, a importância da Subcomissão do Senado como um momento de reflexão do Poder Legislativo federal em conjunto com o meio cinematográfico para avaliar o cenário em que se encontrava a produção independente cinematográfica nacional. A crise econômica afetou consideravelmente o modelo de renúncia fiscal e as exposições dos cineastas brasileiros nas reuniões da Subcomissão mostraram claramente a necessidade da revisão desta sistemática. Assim, as deficiências deste método de incentivo à produção de filmes no Brasil pareciam demonstrar o desgaste do processo de captação, principalmente, no que diz respeito à mudança do foco da responsabilidade do Estado para a iniciativa privada em definir quais filmes teriam ou não investimento, apesar deste capital direcionado à produção ser completamente financiado pela esfera pública através da elisão fiscal das empresas.

A relação entre o modelo de renúncia fiscal e a retomada do cinema brasileiro foi evidente a partir de 1994, principalmente pela Lei do Audiovisual, criada em 1993 (8.685/93), mas a produção cinematográfica já se encontrava fragilizada em fins da década de 1990. Além disso, problemas estruturais da cadeia econômica da cinematografia nacional emergiram desta fragilidade e foram expostas nas reuniões com o legislativo federal, os quais se relacionavam principalmente a uma maior aproximação do meio cinematográfico com o Estado e também com as empresas distribuidoras estrangeiras e emissoras de radiodifusão nacionais.

Estas aproximações envolviam a necessidade de criar um ente estatal capaz de dirimir os problemas do setor, além de conjugar os ramos do audiovisual bem sucedidos em nosso território. Esta aliança cinema e Estado era vista como fundamental para que a corporação cinematográfica obtivesse um maior poder de barganha junto às distribuidoras e a indústria televisiva brasileira. Assim, havia por parte dos representantes que expuseram suas

queixas da problemática da produção independente nacional um desejo de estruturar ferramentas que pudessem aumentar a presença deles no mercado interno, além de desenvolver parcerias com a televisão brasileira.

O que parecia ser complicado era a forma deste processo vir a ocorrer, porém o direcionamento do discurso envolveu sempre a importância do papel do Estado como regulador do mercado interno brasileiro, e também aliado para estreitar as relações entre cinema e televisão, as quais eram quase inexistentes até aquele momento.

Pelo lado das distribuidoras americanas, aliadas dos grupos exibidores brasileiros e estrangeiros que já se encontravam no Brasil com o sistema multiplex, a dinâmica comercial era fato, e a presença do cinema nacional nas salas de exibição ocorreria com políticas estatais que estimulassem o processo produtivo, mas que também fossem capazes de aumentar a estrutura de exibição no país, alavancando o mercado interno para produções nacionais, as quais deveriam ser planejadas para conquistá-lo, ou seja, incentivar filmes que pudessem ter apelo comercial e não somente filmes que os representantes das empresas de distribuição e de exibição rotulavam como produções para festivais.

Pelo lado da televisão nacional, nenhum representante foi convidado para expor na Subcomissão, mas alguns cineastas que tinham e tiveram relacionamento com os grupos radiodifusores definiram que estes iam bem com a estrutura verticalizada que possuíam, além de colocarem a necessidade de estímulos para que tais empresas tivessem disposição para investir no cinema nacional. Durante as reuniões da Subcomissão, dois pontos de vista se estruturaram diante da necessidade de obter diálogo com a televisão, um lado mais mediador, tornando o Estado um catalisador deste processo, e outro mais interventor com uma ação de imposição de regras.

Ambas as opções não foram capazes de criar um estreitamento de relações o que pode ser revelado como uma antiga problemática descrita por Arthur Autran:

A realidade é que a produção cinematográfica brasileira tentava penetrar novamente num mercado já ocupado, porém ao contrário da

exibição nas salas em relação às quais se podia usar o discurso nacionalista como forma de luta, na televisão tal não ocorria. De acordo com o próprio José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o “índice de nacionalização” da programação da TV Globo era alto, segundo ele o maior do mundo. Ademais, o poder político enorme da emissora e o seu papel de fato como veículo de integração cultural do país propiciavam-lhe uma força incomparavelmente maior do que a da enfraquecida corporação cinematográfica, de maneira que gestões do maior interesse como as de Carlos Augusto Calil – Diretor Geral da EMBRAFILME a partir de 1985 – em favor da legislação que limitasse a quantidade de programas exibidos pelas emissoras produzidos por elas próprias, do pagamento na compra do filme brasileiro de acordo com o mercado e pela definição legal de horários nos quais nenhum filme poderia ser programado na televisão, perderam-se completamente.¹⁴¹

Outros dois problemas que foram expostos envolviam os constantes ciclos dos momentos econômicos do cinema brasileiro e a falta de escala do filme nacional perante o produto dominante que poderia ser chamado de globalizado ou internacional.

Ambos foram discutidos no III Congresso Brasileiro de Cinema (III CBC) servindo de base para as demandas do meio, pois o conclave definiu as premissas para que o desenvolvimento da produção cinematográfica brasileira de meados dos anos de 1990 se mantivesse, além do que demandou a isonomia mercadológica do produto brasileiro, devendo o Estado, através de um órgão regulador criado para este fim, fomentar diretamente a produção de filmes nacionais.

Além disso, as demandas de tributação das empresas de televisão para investimento na produção cinematográfica independente, a expansão do mercado de salas de exibição com incentivo estatal e o fomento governamental para a formação de empresas de distribuição nacionais estiveram entre as principais solicitações do conclave.

O III CBC foi um passo importante do meio cinematográfico, o indício de

¹⁴¹SÁ NETO, A. A. F. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2005. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. p. 226.

que se iniciava a repolitização do grupo, demandando ações do Estado e estruturando um discurso da necessidade de se ter um órgão governamental. A crítica a ser feita se concentra na total dependência do Estado já presente no discurso de grande parte do meio cinematográfico, a falta de diálogo com outros grupos que pudessem reconfigurar o cenário da produção cinematográfica nacional, além de não criar condições de contrapartida em relação ao Estado, apenas demandando deste para que se tornasse porta-voz e base de poder de barganha perante as empresas de distribuição, de exibição e de radiodifusão.

Como desdobramento do III CBC, o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (GEDIC) é a confirmação do bem sucedido conclave. A junção de pessoas representativas do governo federal com nomes eminentes da corporação cinematográfica foi um grande passo para a construção da Agência Nacional de Cinema (Ancine), um marco da repolitização dos cineastas brasileiros para o desenvolvimento do setor.

Sobre a Ancine, é importante ressaltar sua especificidade de ser uma autarquia diferenciada do modelo de agência reguladora como a Anatel, pois esta é fiscalizadora e reguladora do setor das telecomunicações, além de ter sido formada pela ação unilateral do Estado, enquanto aquela, formada por meio de diálogo entre o meio cinematográfico e governo federal e além de fomentar e fiscalizar, também passou a fomentar a produção cinematográfica nacional, pois a concepção de isonomia de mercado exigia este caráter do ente governamental para o desenvolvimento deste setor econômico, sem dúvida nenhuma o Estado se tornava novamente aliado da corporação.

Com isto foi possível que a Ancine tributasse as distribuidoras pelo Condecine, as quais não conseguiriam usar o mecanismo de *tax shelter* para se livrar da taxa nos Estados Unidos, e, mais importante, a agência passou a ter estrutura financeira para investimento na produção de filmes.

Certamente, a política cinematográfica estatal foi benéfica, pois conseguiu desarmar o que parecia ser um novo fim de ciclo do cinema brasileiro no biênio 1999/2000, estabelecendo uma tributação que visasse estimular a co-produção com as distribuidoras americanas.

A dificuldade novamente se encontrou na legislação voltada para a tributação das empresas de radiodifusão com o intuito de incentivar a produção cinematográfica nacional, pois com o poder de barganha que possuía, a indústria televisiva não permitiu qualquer tipo de taxaço.

Um texto de Anita Simis¹⁴² faz uma análise comparativa muito relevante para esta dissertação, pois ao comentar o surgimento do III CBC, que se desdobrou no GEDIC e que foi a base da formação da Ancine, ela os relaciona com o primeiro e o segundo Congressos do Cinema Brasileiro ocorridos no começo dos anos 1950, que se desdobraram na Geicine (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica) em 1961, e que, derivado deste, se formou a base para a estruturação do Instituto Nacional de Cinema em 1966.

Considero importante salientar o procedimento de politização da corporação cinematográfica que é muito similar em um intervalo de 30 a 40 anos. Isto remete ao conceito de ciclos do cinema nacional, fazendo uma ponte entre as dinâmicas de uma economia em subdesenvolvimento que não estabeleceu uma indústria para o setor e assim sempre se manteve num ciclo de construção e destruição, assim como a politização demonstrou uma linha similar, saindo de políticas mercadológicas que não serviram para o cinema nacional desenvolver sua produção, sendo necessária a ligação com o Estado para suprir as deficiências de um mercado ocupado e que necessitava e necessita de subsídios para que o setor possa chegar a uma faixa do público das salas de cinema.

Outro ponto importante foi a divisão da corporação cinematográfica no ano 2003, em que um grupo formado com a liderança de Gustavo Dahl, que queria a vinculação da Ancine ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, enquanto outro liderado por Orlando Senna e Luiz Carlos Barreto queria que a vinculação fosse sob o Ministério da Cultura.

O racha do meio cinematográfico expôs sua fragmentação e sua desorientação, talvez as qualidades intrínsecas que mantiveram os constantes

¹⁴²SIMIS, A. Cinema e democracia: rimas e contrastes. *EPTIC – Revista de Economía Política de Las Tecnologías de Información e Comunicación*. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, vol. II – Dinâmicas Culturais, pp. 60-62, dec. 2006. Disponível em: <www.eptic.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2009.

ciclos da produção independente, demonstrando a dificuldade da articulação política setorial para a estruturação de ações que buscassem a independência do setor em relação ao Estado, assim tal divisão não só enfraqueceu a corporação cinematográfica, mas também sua capacidade de, coordenadamente, criar uma situação que permitisse melhores condições financeiras para o setor, o qual desenvolvido poderia não necessitar do Estado como base de barganha perante distribuidoras estrangeiras e radiodifusoras nacionais.

Logicamente, as problemáticas apresentadas na dissertação são profundas e não serão resolvidas sem um diálogo franco entre as vertentes que representam interesses quase opostos dentro da cadeia econômica audiovisual nacional. Cinema, Estado, televisão brasileira e distribuidoras estrangeiras são os grupos que precisam concatenar ações de desenvolvimento setorial, o qual pode inicialmente ser orquestrado com a diplomacia estatal, porém com o crescimento, deve ser trabalhada a independência, pois, sem isto, a corporação cinematográfica será sempre dependente do Estado ficando relegada aos constantes ciclos da história do cinema brasileiro e às deficiências de escala perante o produto hegemônico.

BIBLIOGRAFIA SOBRE AUDIOVISUAL

- AUGROS, J. O cinema francês no fio da navalha? In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. Europa – Volume V*. São Paulo: Escrituras Ed., 2007. p. 115-136.
- BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRITTOS, V. C. e BOLAÑO, C. R. S. (org.). *Rede Globo – 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- BUTCHER, P. *A dona da história – origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CALIL, C. A. Central do Brasil: O Dono do Chapéu. *Revista Cinemais*. Rio de Janeiro, n. 15, jan-fev 1999.
- CRETON, L. *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, 1997.
- _____. *Économie du cinéma – Perspectives stratégiques*. 3^e ed. Paris: Armand Colin, 2005.
- ESCOREL, E. *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J. C. *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme, 1983.
- GATTI, A. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, A. (org.) *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – América Latina – volume II*. São Paulo: Escrituras Ed., 2007. p. 99-142.
- GIL, G. Pronunciamento do Ministro da Cultura, Gilberto Gil, no Encerramento do Festival de Cinema de Gramado, 23 ago. 2003. *Cadernos do Do-In Antropológico*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2003.

- GOMES, P. E. S. *Cinema – trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- JOHNSON, R. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. *Revista USP*, São Paulo, n. 19, set. out. nov. 1993. p. 31-49.
- MARSON, M. I. *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- MATTELART, A. *A globalização da comunicação*. 2ª edição. Bauru: Edusc, 2002.
- NAGIB, L. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PARDO, A. A indústria cinematográfica na Espanha: reconquistando o mercado doméstico e em direção à internacionalização. In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. Europa – Volume V*. São Paulo: Escrituras Ed., 2007. p. 139-182.
- RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. *Cinema, televisão e publicidade*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2004.
- SÁ NETO, A. A. F. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2005. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- SIMIS, A. *Estado e cinema no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Annablume / Fapesp / Itaú Cultural, 2008.

_____. Cinema e democracia: rimas e contrastes. *EPTIC – Revista de Economía Política de Las Tecnologías de Información e Comunicación*. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, vol. II – Dinâmicas Culturais, dec. 2006. p. 59-69 Disponível em: <www.eptic.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2009.

VIANY, A. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

BIBLIOGRAFIA GERAL

IANNI, O. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

JOHNSON, B. B. et al. *Serviços públicos no Brasil: mudanças e perspectivas – concessão, regulamentação, privatização e melhoria da gestão pública*. São Paulo: Edgard Blücher, 1996.

KOTLER, P. *Administração de marketing*. 10ª edição. São Paulo: Prentice Hall, 2000.

NUNES, E. O. et al. *Agências reguladoras e reforma do Estado no Brasil: inovação e continuidade no sistema político-institucional*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

OLIVEIRA, G.; TUROLLA, F. Política econômica do segundo governo FHC: mudança em condições adversas. *Revista Tempo Social USP*, ano 8, v. 15, n. 2, , nov. 2003. p. 195-217 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v15n2/a08v15n2.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2009.

PINDYCK, R. S.; RUBINFELD, D. L. *Microeconomia*. 5ª edição. São Paulo: Prentice Hall, 2002.

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

ANGIOLILLO, F; ARANTES, S. Cultura sob intervenção. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 ago. 2002. Ilustrada, p. 1.

ARANTES, S. Cinema mudo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 fev. 2002. Ilustrada, p. E6.

_____. Cumprimento da lei do cinema é dúvida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 maio 2002. Acontece, p. 2.

_____. Debate entre cinema e TV ressalta racha. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 jun. 2002. Ilustrada, p. 5.

_____. Diretoria da Ancine racha em público. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 2003. Ilustrada, p. 4.

_____. Weffort tenta manter cinema no Minc e perde. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 out. 2002. Ilustrada, p. 4.

_____. Cinema fica nas mãos de José Dirceu em 2003. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 dez. 2002. Ilustrada, p. 4.

_____. Gil e Dahl fazem um acordo de cavalheiros. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 fev. 2002. Ilustrada, p. 5.

_____. MinC e Ancine fazem “pacote” para Dirceu. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 fev. 2003. Ilustrada, p. 6.

_____. Impasse entre Gilberto Gil e Furlan leva Dirceu a Lula. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jun. 2003. Ilustrada, p. 5.

ARAÚJO, I. Encontro no RS abre diálogo formal entre cinema e televisão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 jul. 2000. Ilustrada, p. 7.

BITELLI, M. Uma Agência para o audiovisual? *Jornal do Vídeo*, São Paulo, ano 15, n. 185, p. 2, abr. 2000.

- _____. Conteúdo confuso no audiovisual: é o GEDIC! *Jornal do Vídeo*, São Paulo, ano 16, n. 201, p. 5, ago. 2001.
- _____. O maior problema da agência do cinema. *Jornal do Vídeo*, São Paulo, ano 16, n. 204, p. 11, nov. 2001.
- BOCCATO, P. Legislação Audiovisual – França. *Tela Viva*, ano 10, n. 110, p. 28-31, out. 2001.
- _____. Legislação Audiovisual – Espanha. *Tela Viva*, ano 10, n. 112, p. 26-28, dez. 2001.
- BRAGA, I. FHC quer fazer do cinema uma indústria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 set. 2000. Caderno A, p. 23.
- BRASIL, U. Agência Nacional vai fomentar e regular a produção. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2001. Caderno 2, p. 7.
- CALIL, C. A. *Legislação e Mercado Audiovisual no Brasil*. 17 dez. 2008. Disponível em <http://iniciativacultural.wordpress.com/2008/12/17/legislacao-e-mercado-audiovisual-no-brasil-por-carlos-augusto-calil/>. Acesso em 08 abr. 2010.
- CASTRO, D. Governo quer entregar cinema nacional às TVs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 maio 2000. Ilustrada, p. 1.
- _____. Congresso discute nova política para o setor audiovisual. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jun. 2000. Ilustrada, p. 3.
- CESNIK, F. S. CVM e Ancine lançam os (esperados) Funcines! *Revista de Cinema*, ano 4, n. 44, p. 52, dez. 2003.
- CORDEIRO, R. Roberto Farias critica falta de acordo com TV. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 set. 2001. Caderno 2, p. 4.
- DAHL, G. 3º congresso brasileiro de cinema – encontro tenta desvendar novo paradigma do cinema brasileiro. *Revista de Cinema*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 26, jun. 2000.

- _____. Os conceitos fundamentais do programa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2001. Caderno 2, p. 7.
- _____. Ancine: o torto e o direito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan. 2003. Caderno B, p. 6.
- _____. Em defesa da Ancine, o Canal Político do Cinema. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 mar. 2003. Caderno 2, p. 12.
- SCOREL, E. *Não Há Cinema Sem Consumo*. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?secoes=4&artigo=282>. Acesso em 09 abr. 2010.
- FALGETANO, E.; POSSEBON, S. Audiovisual por decreto. *Tela Viva*, São Paulo, ano 10, n. 109, p. 10-12, set. 2001.
- _____. MP da Discórdia. *Tela Viva*, São Paulo, ano 10, n. 110, p. 18-19, out. 2001.
- FINOTTI, I. Para Weffort, faltou propaganda dos feitos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 dez. 2002. Ilustrada, p. 3.
- FRANÇA, M. Caminhos Novos e Tortuosos da Ancine. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jan. 2003. p. 3.
- GERCHMANN, L. *Público cresceu 35% em 5 anos*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 jul. 2000. Ilustrada, p. 3.
- GUERINI, E. Barreto quer uma Embrafilme privada. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 mar. 2000. Caderno C, p. 1.
- _____. Governo quer criar indústria brasileira do cinema. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 set. 2000. Caderno C, p. 8.
- HERNANDES, A. A política do audiovisual e o novo governo. *Revista de Cinema*, ano 3, n. 34, p. 49-50, fev. 2003.
- JANOT, M. O grito do cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 jul. 2000. Caderno B, p. 2.

LABAKI, A. Congresso critica governo federal e deve propor novo órgão gestor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 jul. 2000. Ilustrada, p. 3.

LADEIRA, T. M. Decreto regulamenta nova Agência. *Jornal do Vídeo*, São Paulo, ano 17, n. 208, p. 20, mar. 2002.

LAUTERJUNG, F. Espaço para discussões. *Tela Viva*, São Paulo, ano 11, n. 119, p. 42-44, jul. 2002.

LOPES, D. Mudanças no audiovisual. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 out. 2003. Caderno B, p. 3.

MEDEIROS, J. Cineastas querem a criação de uma agência. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 mar. 2000. Caderno 2, p. 1.

_____. Deputados aprovam regras da Condecine. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 abr. 2002. Caderno 2, p. 2.

_____. Ancine regulamenta investimento estrangeiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 nov. 2002. Caderno 2, p. 4.

_____. Audiovisual vira 'supersecretaria' no governo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 maio 2003. Caderno 2, p. 10.

_____. MinC vai assumir a tutela da Ancine. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 mar. 2003. Caderno 2, p. 2.

_____. Governo promove o retorno da Ancine ao Ministério da Cultura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 out. 2003. Caderno 2, p. 5.

_____. Destino da Ancine provoca nova divisão entre cineastas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 2003. Caderno 2, p. 5.

_____. Governo quer 'enquadrar' TV com Ancinav. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 2003. Caderno 2, p. 5.

MERTEN, L. C. Os caminhos do cinema brasileiro em discussão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 2000. Caderno 2, p. 3.

- _____. Dahl fala de filme como arte e indústria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 jun. 2000. Caderno 2, p. 6.
- _____. Déficit de exibição trava mercado, conclui encontro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 jul. 2000. Caderno 2, p. 17.
- _____. Grito de independência em relação ao governo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 jul. 2000. Caderno 2, p. 2.
- _____. O que a Ancine já fez, nos primeiros seis meses. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 out. 2002. Caderno 2, p. 5.
- MICHAEL, A. FHC fez gestão neoliberal na cultura, diz PT. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 dez. 2002. Caderno Brasil, p. 1.
- MONTEIRO, T. Ancine passa para a Cultura. E Lula filma. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14mar. 2003. Caderno Geral, p. 11.
- MOISÉS, J. A. Distorcer os fatos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 02 jun. 2000. Caderno A, p. 3.
- _____. A importância do cinema brasileiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 jul. 2000. Caderno 2, p. 17.
- PAIVA, F. Sem vergonha do subsídio. *Tela Viva*, São Paulo, ano 10, n. 112, pp. 14-16, dez. 2001.
- PIRES, Lucas. Como anda a Ancine? *Jornal do Vídeo*, São Paulo, ano 17, n. 212, p. 20-21, jul. 2002.
- PIRES, Luciano. TVs não pagarão taxa de incentivo ao cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 set. 2001. Caderno B, p. 4.
- ROSAS, R. *Cinema é o melhor investimento. Em 2005, Funcines aplicaram R\$ 1 milhão em produções nacionais.* Disponível em <<http://www.riobravo.com.br/noticias/conteudo.asp?id=6635>>. Acesso em 07 abr. 2010.

SENNÁ, O. *Pronunciamento do secretário Orlando Senna no IV Fórum Brasil de Programação e Produção*. 06 maio 2003. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2003/05/06/pronunciamento-do-secretario-orlando-senna-no-iv-forum-brasil-de-programacao-e-producao/>>. Acesso em 09 abr. 2010.

SILVEIRA, J. Cinema: do velho ao novo governo. *Revista de Cinema*, ano 3, n. 34, p. 48-49, fev. 2003.

TADDEI, R. R. Brasil preocupa os gigantes do cinema americano. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 2001. Caderno 2, p. 3.

VASCONCELLOS, P. Cinema com auditoria. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 mar. 2000. Caderno B, p. 4.

Cineastas anunciam congresso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 maio 2000. Caderno B, p. 2.

Cinema no Planalto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 out. 2001. Caderno B, p. 4.

Governo faz últimos acertos na nova política do audiovisual. *Revista de Cinema*, ano 3, n. 37, p. 56, maio 2003.

MinC deve dialogar mais com empresas, diz Lula. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 out. 2002. Caderno 2. p. 2.

ATAS, DOCUMENTOS OFICIAIS E LEGISLAÇÃO

III CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA. *Relatório Final*. Porto Alegre, 01 jul. 2000. Disponível em: <<http://www.cinemabrasil.org.br/congresso/relatorio.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2009.

IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA. *Carta do IV CBC*. 18 nov. 2001 – Disponível em: <http://www.sindcine.com.br/noticias_4cbc/carta_4cbc.htm>. Acesso em: 13 jun. 2009.

BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional de Cinema e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 10 set. 2001. Disponível em <www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

_____. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da [Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986](#), institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 24 dez. 1991. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8313cons.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

_____. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 21 jul. 1991. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8685.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

_____. Lei nº 10.454, de 13 de maio de 2002. Dispõe sobre remissão da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica - CONDECINE, de que trata a [Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001](#), e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 14 maio 1991. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2002/L10454.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

_____. Decreto nº 4.121, de 07 de fevereiro de 2002. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 08 fev. 2002. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/D4121.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

_____. Decreto nº 4.858, de 13 de outubro de 2003. Dispõe sobre a composição e funcionamento do Conselho Superior do Cinema, e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 14 out. 2003. Disponível em <www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/D4858.htm>. Acesso em: 07 nov. 2009.

_____. Decreto não numerado, de 13 de setembro de 2000. Cria o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 14 set. 2000. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/DNN/quadro/2000.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

- _____. Portaria nº 118, de 06 de abril de 2000. Aprova o Termo de Compromisso para Captação de Recursos e Execução de Projetos com Incentivos Fiscais. Ministério da Cultura, Brasília, DF. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/site/categoria/legislacao/portarias/>>. Acesso em: 15 jun. 2009.
- _____. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 1ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Brasília, DF. 29 jun. 1999.
- _____. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 2ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Brasília, DF. 15 set. 1999.
- _____. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Brasília, DF. 23 set. 1999.
- _____. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 4ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Brasília, DF. 08 out. 1999.
- _____. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 5ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Brasília, DF. 14 out. 1999.
- _____. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 6ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Brasília, DF. 28 out. 1999.
- _____. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 7ª Reunião Ordinária da 1ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Brasília, DF. 12 nov. 1999.
- _____. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 1ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Brasília, DF. 16 mar. 2000.
- _____. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 2ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Brasília, DF. 18 maio 2000.
- _____. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 3ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Brasília, DF. 08 jun. 2000.
- _____. Senado Federal. Comissão de Educação. *Subcomissão do Cinema Brasileiro*. Ata da 4ª Reunião Ordinária da 2ª Sessão Legislativa Ordinária da 51ª Legislatura. Notas Taquigráficas. Brasília, DF. 05 dez. 2000.

_____. Instrução Normativa nº 17, de 07 de novembro de 2003. Regula a elaboração, a apresentação, e o acompanhamento de projetos aptos a se beneficiarem de recursos dos FUNDOS DE FINANCIAMENTO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA – FUNCINES, conforme capítulo VII da Medida Provisória 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. Agência Nacional de Cinema. 07 nov. 2003. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=203&sid=71>>. Acesso em 07 abr. 2010.

_____. Instrução Normativa nº 44, de 11 de novembro de 2005. Normatiza a concessão do Prêmio Adicional de Renda como mecanismo de fomento à indústria cinematográfica brasileira. Agência Nacional de Cinema. 11 nov. 2005. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=7235&sid=808>> Acesso em 07 abr. 2010.

_____. Resolução da Diretoria Colegiada da Ancine nº 4, de 30 de dezembro de 2002. Dispõe sobre o Regimento Interno da Agência Nacional de Cinema. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 30 dez. 2002.

Comissão de Valores Mobiliários. *Cadastro de Patrimônio Líquido de FUNCINE*. Disponível em <<http://cvmweb.cvm.gov.br/SWB/defaultCPublica.asp>>. Acesso em 07 abr. 2010.

GRUPO EXECUTIVO DE DESENVOLVIMENTO DA INDÚSTRIA DO CINEMA – GEDIC. *Pré-Projeto de Planejamento Estratégico – Sumário Executivo*, [Brasília]. 23 mar. 2001. Disponível em: <<http://www.aptc.org.br/biblioteca/gedic02.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2009.

SITES DA INTERNET ACESSADOS

www.ancine.gov.br

www.filmeb.com.br

ENTREVISTAS

Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Marcus Vinícius Tavares de Alvarenga. Rio de Janeiro, 28 out. 2009.

ANEXO - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA POR GUSTAVO DAHL A MARCUS VINÍCIUS TAVARES DE ALVARENGA.

**Transcrição da entrevista de Gustavo Dahl concedida a Marcus
Alvarenga no dia 28/10/2009 no Rio de Janeiro.**

Marcus Alvarenga (MA): Gostaria que você explicasse três momentos que fazem parte da minha pesquisa. A primeira em relação à formação da Ancine, partindo do III CBC até a Medida Provisória que criou a Agência. O segundo momento que parte da criação da Ancine até a vinculação desta ao Ministério da Cultura. Por último, deste momento até o fim da sua gestão em 2006.

Gustavo Dahl (GD): A raiz do processo de formação da Ancine está numa série de artigos que eu publiquei no Jornal do Brasil em 1998, o qual eram respostas a um artigo que começava a questionar o modelo de incentivos fiscais.

MA: Eu li alguns desses artigos.

GD: Você leu. Então você conhece este conjunto de artigos, e depois destes artigos houve um convite do Nilson Rodrigues - que depois foi diretor da Ancine - e na época [1998] dirigia a Fundação Cultural de Brasília. Então ele tinha convidado o Augusto Sevá para organizar um Seminário num quadro do Festival de Brasília, ele me chamou em função destes artigos, chamou-me para fazer um seminário com ele. Na mesma época, eu tinha proposto a criação de uma ONG que trataria das questões de políticas de mercado, junto com o Aurelino Machado e a Vera Zaverucha.

Então, encontrei com o Cacá Diegues e conversei com ele sobre o déficit institucional do cinema brasileiro. Na verdade o conceito básico é o seguinte: o Minc (Ministério da Cultura) e a SAV (Secretaria do Audiovisual) não estavam conseguindo estruturar a política cinematográfica nacional, a partir disto o Cacá me disse que achava uma Agência a resposta a este problema. Então eu fiz uma proposta da criação do Conselho Nacional de Política Audiovisual que seria vinculado à Casa Civil da República e seria interministerial na formulação de políticas, eu tinha proposto este Conselho e difundido a idéia, e o Ministro Weffort se sentia afrontado com esta proposta, pois sentia que isto tiraria o cinema do Ministério da Cultura.

Logo após isto foi realizado o Seminário em Brasília no final de 1998, o tema deste seminário era “Cinema Brasileiro: Estado ou Mercado”. Quando acabou o seminário, o Nilson Rodrigues me disse que precisava fazer um Congresso do Cinema Brasileiro, além do que, pela área de política cinematográfica de Porto Alegre, da Fundacine, surgiu também esta necessidade e vontade, assim a ideia estava no ar.

Então convidaram o Roberto Farias para presidir este Congresso, mas ele estava trabalhando na Rede Globo, eu fui convidado para secretário executivo e aceitei. O Roberto teve de sair por causa das obrigações profissionais com a Globo e eu me tornei de presidente do que seria o III Congresso Brasileiro de Cinema. Já no Seminário de Brasília eu havia colocado no documento final a necessidade da repolitização do Cinema Brasileiro, que foi o tema do discurso de abertura e o mote do Congresso, baseando-me numa idéia de que quando a Lei do Audiovisual foi formada, ela foi feita num enfoque de possibilitar a participação e o envolvimento da empresa privada, mas a verdade é que o modelo desenvolvido não dava conta da economia, e dentro daqueles artigos do Jornal do Brasil, o que eu denunciava à época, era a falta de uma visão sistêmica.

MA: Era o momento das crises asiáticas, crise cambial brasileira, e como esta crise no final de 1998 e começo de 1999 afetou a lucratividade das empresas, obviamente afetou o modelo de renúncia fiscal, em que a Lei do Audiovisual se baseava.

GD: Dependia de IR (Imposto de Renda), e se não tivesse IR como ficaria? O Congresso funcionou como articulação política do setor, tinha 44 entidades, vários segmentos, produtores, distribuidores, curta-metragistas, velhos dinossauros da política cinematográfica como o Cavaleiro Lima, correspondendo a essa necessidade de repolitização do cinema brasileiro. No III CBC, a primeira decisão do Congresso era se transformar em entidade, e a segunda era demandar ao governo a formação de um órgão gestor.

Quando acabou o Congresso, por razões e caminhos diversos, o governo FHC, através do Wellington Moreira Franco, procurou o Luiz Carlos Barreto, e alguém da presidência procurou o Cacá Diegues, dizendo que o presidente

queria conversar sobre o assunto. O FHC convocou-nos para uma reunião, eu, o Luiz Carlos Barreto e o Cacá Diegues, além de convocarem o Ministro Weffort e o Pedro Parente da Casa Civil.

Nesta reunião eu coloquei ao presidente Fernando Henrique Cardoso uma questão, na frente do Weffort, perguntei se competia ao Minc fazer política indústria. O Fernando Henrique olhou e disse que não competia. Eu fiz uma paráfrase de Paulo Emílio Sales Gomes ao falar de Glauber Rocha, Paulo Emílio dizia que Glauber é a nossa força e nós, Brasil, a sua fraqueza. Eu na paráfrase dizia que a cultura é a nossa força e a indústria é a nossa fraqueza, e que nós precisamos investir na nossa fraqueza, complementando isto, eu dizia que, na época, havia sido gasto R\$ 500 milhões em produção e não se tinha gasto R\$ 5 milhões em gestão.

Na minha leitura, Fernando Henrique percebeu que, num certo sentido, a atuação do Ministério da Cultura estava num *corner* e o Pedro Parente foi chamado no final da reunião, o que era uma velha solução do governo, quando acontecia uma coisa grave como o apagão, o Fernando Henrique mandava chamar o Pedro. Ele foi chamado para estruturar a composição do GEDIC (Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica), o qual o próprio Weffort tinha proposto envolvendo o Minc e a Casa Civil. Assim, surge o GEDIC, mas ele não ia para frente, não andava, ficavam discutindo quem ia pagar as despesas do grupo, ninguém assumiu o GEDIC e ele estava num impasse.

Desta maneira, eu comecei a escrever um material que se tornou o pré-relatório do GEDIC, criando uma massa crítica, depois o Luiz Carlos Barreto escreveu, o Rodrigo Saturnino escreveu, Cacá Diegues escreveu e foi mais ou menos a peça fundamental do GEDIC, em que havia várias ações políticas para o cinema brasileiro, e numa delas estava sugerida a criação de uma agência reguladora, num momento em que o governo FHC queria substituir os Ministérios pelas agências reguladoras para enfrentar o problema da burocracia brasileira.

MA: A questão da agência saiu do governo ou do meio cinematográfico?

GD: Isso na verdade foi uma conversa minha com o Cacá Diegues. Da minha ideia da Ong passou para o Conselho e ele me falou que tinha de ser uma agência. E depois, no governo, era o momento das agências, havia reclamações de gente achando que era um absurdo uma agência para o cinema. Porque agência era para serviços públicos, mas a agência para o cinema era defendida na base de que o cinema é um bem público.

MA: A Ancine é peculiar, pois ela surge de uma articulação política do meio cinematográfico que forma a agência, enquanto outras agências surgiram diretamente do governo baseado no processo de privatização de setores estatais da economia nacional.

GD: Porque na verdade o órgão gestor tinha de ser criado, e ali teve o momento que o grupo tinha um prazo de um ano para concluir e eu tinha sido designado para ser o relator do grupo por parte da sociedade civil. Cheguei ao Pedro Parente e disse que queria terminar o relatório e o Pedro falou para mim partir direto para a redação do projeto de lei de criação da agência. Então, digamos que era uma proposta latente, no GEDIC se discutiam várias políticas, mas o modelo de agência já estava definido, e depois se definiu também o modelo do Conselho Superior de Cinema (CSC), que estava na origem do projeto todo, desde o Seminário em Brasília, e que eu acho válido até agora. Porém considero que o CSC, ao prever a participação de diversos ministros, na prática provou ser ambicioso demais. Estava previsto também a participação de Secretários Executivos, o que seria mais crível, mas digo que esta questão da interministerialidade se coloca até o momento como sendo necessária para a produção cinematográfica brasileira.

Então começou a redação dentro da Casa Civil do projeto de criação da Ancine e o interlocutor por parte da Casa Civil era uma assessora especial chamada Tatiana Rosito, que era uma jovem diplomata que conduziu o processo de elaboração do projeto conjuntamente com a Vera Zaverucha, que representava a *expertise* na área, que tinha colaborado na Lei do Audiovisual, além de ser uma dirigente experiente do setor. A Vera Zaverucha atualmente está na Ancine.

Depois houve uma proposta de lei, ela foi discutida internamente, mas sempre

se achou que ela seria uma Medida Provisória, mas como mexia com vários interesses, ela foi tratada dentro de um sigilo, porém foi discutida internamente tanto no GEDIC, quanto em vários Ministérios, sobretudo no Ministério da Fazenda, em que o Secretário da Receita na época era o Everardo Maciel, também no Ministério das Comunicações que tinha como ministro o Pimenta da Veiga e o Ministério da Cultura também participou.

MA: Os pontos que vejo cruciais para a linha da minha pesquisa e expressa no III CBC é a relação do Cinema com o Estado, além da relação com as distribuidoras estrangeiras e com as radiodifusoras brasileiras. Como estes grupos se articularam para a discussão da Medida Provisória, já que pareciam mais harmônicos no momento do III Congresso Brasileiro de Cinema, mas se tornaram mais díspares em relação aos próprios interesses no surgimento da Ancine?

GD: Interessante, você veja, quando foi se tratar da questão da distribuição na medida provisória, o que se imaginou e foi proposto era o envolvimento compulsório das *majors* na produção, pois elas tinham o artigo 3º da Lei do Audiovisual que era um benefício fiscal que vinha dos anos 1960, mas elas não utilizavam, porque havia um benefício, chamado “tax shelter”, um tipo de reembolso pago pelo governo americano para as empresas americanas que pagam imposto no exterior, então o governo estrangeiro devolvia e as *majors* preferiam ser taxadas no Brasil e recebiam a compensação nos Estados Unidos.

Assim, houve uma proposta da Receita Federal criando uma sobretaxa para isto. Depois, no pré-relatório do GEDIC, havia propostas em relação à distribuição, criação de capital de fomento à distribuição independente, criação de mecanismos de fomento, porém não emplacaram, pois havia no governo o entendimento de que a Agência iria controlar e fomentar isto, então o que ficou na MP 2228-1 foi o envolvimento compulsório das distribuidoras em fomentar a produção, o que o Steve Solot, na época presidente da Motion Pictures Association, chamou de chantagem fiscal.

Do outro lado, em relação à televisão, é evidente que se identificou um dos gargalos da produção cinematográfica brasileira, que é a desvinculação da

televisão. Nos EUA quando surgiu a televisão nos anos 1950, havia a obrigação das emissoras produzirem junto com os estúdios. Na Europa, dentro do modelo estatal europeu havia uma obrigação compulsória das emissoras estatais em co-produzir filmes em seus próprios países.

Então aqui, a proposta do GEDIC era de direcionar 2% do faturamento bruto das televisões para a co-produção independente e também da obrigação de compra de estoque de filmes brasileiros, e também em relação à televisão aberta havia um mecanismo de fomento e uma indução entre a televisão por assinatura e a produção propriamente dita, que acabou dando certo.

Porém, no GEDIC havia a participação de um representante da televisão, que era o Evandro Guimarães, vice-presidente de Relações Institucionais da Globo na época, e ele se aproveitou da participação no GEDIC para colocar na MP uma definição de empresa brasileira que resguardava os interesses da Rede Globo diante da pressão das empresas de telefonia ao quererem entrar neste mercado, assim a Rede Globo conseguiu colocar a definição do que seria empresa brasileira para se assegurar da exclusividade de produção de conteúdo nacional, contrariando os interesses das empresas estrangeiras de telecomunicações.

Quando chegou ao último momento, quando a Medida Provisória (MP) estava pronta e o Ministério das Comunicações tinha participado, houve uma manifestação conjunta das emissoras de televisão se recusando em serem reguladas pelo governo e pela MP, elas conversaram com o presidente Fernando Henrique para comunicarem que não estavam de acordo com as propostas da MP, fazendo uma pressão violenta, então o governo federal recuou e restringiu a MP ao cinema e à produção videofonográfica.

MA: A proposta era para ser audiovisual, mas com a pressão das televisões, houve a mudança para o termo videofonográfico.

GD: Mudou completamente, e diz o folclore que um diretor da Rede Globo desceu de helicóptero no Palácio do Planalto para pressionar o Fernando Henrique, houve uma tentativa de negociação e chegou a um momento de ameaça em não sair nada, e, além disso, aquelas MPs pétreas estavam no fim.

MA: Estava prestes a sair a Emenda Constitucional 32 que regulamentava as MPs e retirava esta condição de equiparação à lei.

GD: Assim somos comunicados de que havia o risco de não sair nada e havia uma necessidade de ajustes, e eu fiz uma contrapressão, conversei com o Cacá Diegues e com o Luiz Carlos Barreto, dizendo que não dava para trabalhar um ano e depois chegar ao ponto de nada acontecer.

Depois de vários embates chegou-se ao termo videofonográfico e a MP saiu, depois foram designados os primeiros diretores e pelo fato de ter sido relator e de ter demonstrado uma capacidade de formulação, eu terminei aparecendo como um provável indicado para a presidência da agência, além do que a MP foi aprovada em 6 de setembro de 2001, de número 2228-1 e não 2228, pois alteraram o número de diretorias, reduzindo de 5 para 4. Além disso, o termo videofonográfico foi modificado dois dias antes da aprovação da MP, numa reunião tensa na Casa Civil com a presença de alguns elementos, do relator e de grupos da televisão, considerando o fato de não haver viabilidade para a aprovação da MP.

O folclórico na época é que no dia 11 de setembro de 2001 haveria uma apresentação do presidente, só que foi o dia do atentado das torres, então o avião dele chegou à Brasília no momento em que as torres estavam sendo destruídas, adiando o evento, mas esta é a história de formação da Ancine.

MA: Depois da formação da Ancine, como já estava no fim do governo Fernando Henrique, o processo de estruturação da Agência começa em 2003, além disso, o tributo da Condecine acabou sendo estruturado para as distribuidoras estrangeiras em maio de 2002, e no caso as televisões cortaram a questão de serem cobradas em 2%.

GD: Sobre as distribuidoras, a tributação estava na MP, mas a cobrança teve de ser suspensa, pois não havia sido criado um mecanismo de arrecadação, então a cobrança foi diferida por seis meses e regulamentada em maio de 2002.

Sobre o governo federal tentar regulamentar a televisão nem pensar, sobre isso eu tenho uma frase que diz que “ou a televisão é uma concessão do

Estado, ou o Estado é uma concessão da televisão?”.

Uma questão importante é a da vinculação. A medida provisória previa que a Ancine ficaria vinculada durante um ano à Casa Civil e depois iria para o MDIC (Ministério do Desenvolvimento da Indústria e do Comércio), isto aconteceria em setembro de 2002. Após os diretores serem nomeados no começo de 2002, eu tive de ir à luta para montar a Agência, e por um ato de visão do Secretário Executivo do MDIC, na época Benjamim Sicsú, que já tinha sido produtor de vídeo e ofereceu as instalações do MDIC no Rio de Janeiro para colocar a Ancine, entre janeiro e fevereiro de 2002. Neste período, começamos a trabalhar, só que quando chegou em julho eu fui colhido de surpresa por um decreto da Casa Civil que prorrogava até 31 de dezembro de 2002 a vinculação da Agência à Casa Civil.

Então eu interpelei, coloquei a questão de que eles estavam colocando a definição da vinculação da Agência no primeiro dia de um governo novo, o que era complicado. Há certo mistério do porquê se decidiu isto, talvez por uma questão financeira, orçamentária, pois se dizia ser mais fácil coincidir o orçamento do órgão com a estrutura vinculada a partir do começo do ano, porém eu tenho uma leitura um pouco mais política de que o governo preferiu jogar esta vinculação para o próximo governo.

Assim, entra o próximo governo, e no primeiro dia já sai uma estrutura organizacional, vinculando a Ancine ao MDIC, mas no outro dia é exposta outra estrutura vinculando a Ancine novamente à Casa Civil, isto inicia uma longa discussão, em que o MinC começa a disputar a agência, pois a Ancine possuía 122 cargos comissionados, mais 122 cargos comissionados técnicos, que eram para funcionários de carreira, tinha receita, embora fosse do tesouro na época, em matéria de cargos era mais ou menos um terço dos cargos do MinC, e este passou a lutar bravamente, e o MDIC relativamente não dava muito importância para a Agência, até o momento que a discussão vai para o meio cinematográfico, em que o Orlando Senna anuncia que o ministro Gilberto Gil havia concordado que a Ancine poderia provisoriamente vincular-se ao MDIC, mas isto se houvesse unanimidade na área, porque se não houvesse, o governo teria de decidir, então se inicia uma discussão e o Luiz Carlos Barreto lidera uma área publicamente escrevendo um manifesto solicitando a vinculação ao MinC. Alguns atribuem isto, numa matéria da *Folha de S. Paulo*,

à dívida que os produtores tinham no BNDES, num programa chamado Mais Cinema, outra versão era que o espaço político do cinema no MinC seria muito maior do que no MDIC.

Eu já estava na Ancine e solicitado pronunciei-me dizendo que isto era uma decisão de governo, mas sendo uma decisão do governo eu trabalho para qualquer ministério que este decidir, mas a vinculação ao MDIC foi uma proposta que eu fiz. A saída do MinC representava uma mudança de paradigma e teria representado uma ampliação do espaço político do cinema, porque não acabava o cinema no MinC, a SAV continuaria com suas atribuições, continuaria a fomentar o cinema fora de mercado, o cinema cultural; enquanto o MDIC passaria a desenvolver uma política industrial.

Surge então uma formulação do Ministério da Cultura afirmando que no cinema, cultura e indústria é uma coisa só, utilizando o conceito de indústria cultural.

Eu acho que houve de um lado uma incompreensão política de que haveria um aumento do espaço político, pois caso a Agência se vinculasse ao MDIC haveria uma interministerialidade, havendo no mínimo um espaço no MinC e um espaço no MDIC, e estes dois ministérios teriam de dialogar entre si. Ao mesmo tempo era uma questão da ruptura de paradigma de criar uma política industrial propriamente dita, e eu me lembro que no dia 13 de outubro de 2003, quando saiu o decreto da vinculação ao MinC, eu dei uma entrevista à Folha de S. Paulo no dia dizendo que o cinema brasileiro avançava num voo cego, porque eu acreditava, como acredito, que as políticas de investimento mostram que foi investido US\$ 1 bilhão pela lei do Audiovisual e não se criou uma indústria, o que resultou disto foi muito pequeno e não se criou também a imagem do país no exterior que não foi sequer trabalhada.

Há uma frase maravilhosa do crítico Ismail Xavier em que ele diz que se não há compromisso com o mercado deveria haver pelo menos uma revolução da linguagem. Na verdade não há nem compromisso com o mercado e nem uma revolução da linguagem, a própria proposta autoral do cinema brasileiro há que ser discutida na sociedade, pois se investe 80% dos recursos no cinema autoral e não se investe na formação da cultura de cinema autoral no país, pois deveria haver uma atividade de promoção cultural enorme no sentido de revistas de cinema, coexistindo uma política autoral e uma política industrial em

que as duas se comunicam e se complementam; é como o Festival de Sundance e Hollywood, pois o primeiro está cheio de olheiros do segundo, isto precisaria ser feito aqui.

Agora, por parte do governo federal não houve este entendimento e o MinC brigou mais, o Gilberto Gil colocou o seu peso na colaboração com o governo nesta história e o cinema se dividiu, e eu no meu caso pessoal não podia ser contra, mas no final da história toda, o próprio Furlan percebeu até devido a forças internas do MDIC e perguntou o que eu achava, chamou-me em Brasília, e eu disse que sempre achei que a Ancine deveria se vincular ao MDIC, e numa reunião na Casa Civil, o Furlan levou o meu posicionamento, o ministro Gil e o Orlando Senna perceberam isto como traição, e eu disse que não, pois esta sempre foi minha posição, trabalho junto, mas não mudo minha posição.

Agora, não é por nada que eu estou no CTAV, eu acho que essa questão da indústria, ela foi atropelada pela revolução tecnológica, o consumo do audiovisual, a pirâmide audiovisual que tinha o cinema como vértice e a televisão aberta como base, isto foi subvertido, a pirâmide virou uma elipse. E aquela coisa, há 3 bilhões de telas no mundo, então o consumo do Brasil diminuiu nas salas de cinema e mudou o perfil, feitos nos shoppings, no meu entendimento, então a função de regular o mercado pela Ancine se torna complicada, além disso, a tradição do fomento é muito grande, pois é muito mais fácil colocar recursos do que intervir num mercado com distribuidores americanos e as empresas de televisão brasileira.

Com a atividade sendo subsidiada, todos se satisfazem, porém isto contraria o conceito de Agência Reguladora e o princípio da autossustentabilidade, ou melhor da sustentabilidade. A proposta vislumbrada pela Ancine tinha como meta avaliar até que ponto o cinema poderia ser sustentável, reduzindo gradualmente o subsídio, avaliando quais seriam os mercados de melhor atuação, investimento em mercado interno, difusão no mercado externo, regular as relações com a televisão aberta e por assinatura. Porém a ênfase ficou muito no fomento, a Ancine administra melhor este processo do que o MinC por ter melhor aparelhagem, enquanto a questão da regulação ficou limitada ao estabelecimento de cota de tela.

Por outro lado, a Ancine deu um grande passo na questão de produção e

transparência de informações, porém o mercado de vídeo, por exemplo, é incipiente e com poucos dados coletados ainda. Além do que, o mercado de exibição e o modelo econômico deste setor encontram-se dominados pelas distribuidoras *majors*, as quais concentram 80% do mercado em 800 salas, enquanto as outras 1200 salas brigam por pequenas fatias e recebem as cópias dos blockbusters 6 meses depois, comprometendo o modelo de negócio destas.

Eu, no meu caso, vim trabalhar no pós-mercado com os agentes sociais, novas formas de consumo da imagem, a economia free criada pela internet, assim na dificuldade de construir a indústria de cinema nacional, uma coisa complicada, na criação de uma escala internacional na produção independente, o melhor é atuar no público, e divulgar o conteúdo existente, pois os filmes passam uma vez e muito mal, na televisão aberta quase não passam, na televisão por assinatura passam no Canal Brasil, criou-se um nicho, espécie de canal do pescador, um nicho vertical, pois não passa filme brasileiro em outros canais. No caso pessoal, achei que no meu caso já tinha dado minha contribuição, mas como gosto de trabalhar, agora atuo em outra área, de formação de público, difusão social do conteúdo, pois nos filmes o capital investido fica imobilizado e nem tem o social para difundir.

MA: A última coisa a ser comentada seria sobre a Ancinav, como a Ancine ficou nesse período.

GD: Na campanha pela vinculação da Ancine ao MinC, Orlando Senna já num evento de preparação para o novo governo Lula em 2003, disse que a Ancine voltaria ao ponto original do debate, incluindo a televisão, eu achei estranho, pois não me chamaram para conversar, não me perguntavam o que eu achava e também surgia dentro da proposta da Ancinav que esta teria uma outra diretoria, tornando-se uma outra Agência. Ele fez uma campanha explícita, dizendo isso no programa Roda Viva, no jornal *Valor Econômico*, disse que ia tirar a Ancine da inércia, iniciou uma campanha dizendo que eu seria demitido, dizendo que eu era, por enquanto, diretor da Ancine, mas eu estava estruturando, amansando administrativamente a Agência, ela estava com apenas dois diretores e depois nomeou mais dois, o Manoel Rangel e o Nilson

Rodrigues, mas quando fui chamado para me apresentarem a Ancinav, a minha proposta era de fazer primeiramente uma crítica política a eles, questionando se o MinC acreditava que ia enfrentar a Rede Globo, a resposta que ouvi era que naquele governo eles iriam enfrentar, então achei que minha avaliação política foi errada.

Depois, exprimi minha análise para um crescimento em módulo da agência, a qual a Ancine deve ser fortalecida, e depois ela incorporaria o mercado de vídeo, e depois disso trabalharia o conteúdo brasileiro na televisão por assinatura, e depois, enfrentar-se-ia as questões da televisão aberta. Disse que com a Medida Provisória, ao usar a questão do conteúdo brasileiro já havia uma condição de envolvimento, de interface com a televisão brasileira, havendo titularidade para pedir que a televisão brasileira exibisse o conteúdo brasileiro produzido pelo Estado, mas a visão era considerada gradualista e tímida.

Por outro lado, existia e ainda existe os problemas das relações do Estado com a televisão e com a internet mais atualmente, a questão da relação com a televisão permanece latente, pois como a proposta da Ancinav era radical, criando taxas para os filmes americanos, passando a regular vários nichos de mídia, ela estava sendo tratada sigilosamente, sendo editada por Medida Provisória, e quando ela vazou, foi criado um movimento de grande discussão sobre dirigismo e como desdobramento disto, o presidente Lula chamou os representantes do MinC, e realizou o que poderia ser chamada da proposta da televisão para o cinema, pedindo para o MinC intervir somente pelo fomento, prometendo R\$ 200 milhões por ano, o que viria a ser o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Além disso, a Ancinav ficou caracterizada como uma proposta autoritária, assim como o Conselho Nacional de Jornalismo. Eu acredito que o radicalismo da proposta desperdiçou uma oportunidade de avançar o diálogo que envolveria a criação de uma política além de cinematográfica, também audiovisual.

MA: E como ficou a questão da Ancine e da SAV no mesmo ministério?

GD: Estavam vinculados a ministérios diferentes, porém ao colocar no mesmo ministério, obviamente houve choque de interesses, a Ancine é mais ágil do

que a SAV, pois esta é administração direta e aquela é uma agência reguladora.

Enquanto o Gil e o Senna estavam no MinC, já havia conflito, apesar de se direcionar a SAV para a área cultural e a Ancine industrial, mas começou a complicar na questão internacional, sobre qual órgão o filme no exterior seria representado. A imagem que faço é como se colocasse no mesmo ministério o Ministério do Meio Ambiente e o Ministério da Agricultura, ou seja, vai haver problema.

MA: Resumindo, é melhor fomentar do que intervir, pois há um preço político, além de não enxergar o desenvolvimento tecnológico, pois o enfoque é só produzir.

GD: Aquela coisa, o suporte DVD já está em crise. O Concine não chegou ao vídeo, eu propus a transformação do Conselho de Cinema na época em Conselho de Cinema e Vídeo e não colou. As tecnologias conhecem um apogeu e o governo federal não consegue direcionar e produzir políticas públicas para isso. Mas analisando tudo, chega-se à conclusão de que é mais fácil pagar a conta do que estruturar um modelo de negócio. Dentro do grupo, eu não queria o fomento para a Ancine, eu queria a isonomia e a regulação do mercado, pois ela deveria ser uma agência de regulação, mas por possuir este viés de fomento acaba se tornando uma agência de desenvolvimento, esta é a contradição e Agência acabou sendo “vampirizada”, não sabendo no que atuar, tornando-se mais uma agência de fomento do que de regulação.