

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS E DAS
TÉCNICAS E EPISTEMOLÓGICA HCTE / UFRJ

JULIA DE ALMEIDA MACIEL LEVY TAVARES

AUDIOVISUAL BRASILEIRO NO SÉCULO XXI: QUAIS AS BASES DA
SUA DEPENDÊNCIA?

RIO DE JANEIRO

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS E DAS
TÉCNICAS E EPISTEMOLOGIA HCTE / UFRJ

**Audiovisual brasileiro no século XXI: quais as bases da sua
dependência?**

Julia de Almeida Maciel Levy Tavares

D.R.E. 119069826

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção de título de mestre em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia.

Orientadora: Maria Mello de Malta

Coorientador: Ricardo Alberto Bielschowsky

Rio de Janeiro

2022

CIP - Catalogação na Publicação

L668a Levy Tavares, Julia de Almeida Maciel
Audiovisual Brasileiro no século XXI: quais as bases da sua dependência? / Julia de Almeida Maciel Levy Tavares. -- Rio de Janeiro, 2022. 148 f.

Orientadora: Maria Mello de Malta.
Coorientador: Ricardo Alberto Bielschowsky.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Decania do Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza, Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, 2022.

1. Dependência . 2. Estado Neoliberal. 3. Capitalismo Digital . 4. Audiovisual Brasileiro . 5. História das Técnicas . I. Malta, Maria Mello de , orient. II. Bielschowsky, Ricardo Alberto , coorient. III. Título.

JULIA DE ALMEIDA MACIEL LEVY TAVARES

AUDIOVISUAL BRASILEIRO NO SÉCULO XXI: QUAIS AS BASES DA SUA
DEPENDÊNCIA?

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia.

Aprovada em: 04 de março de 2022.



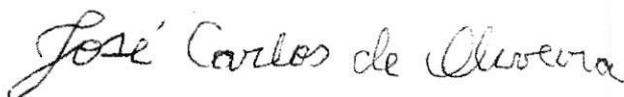
Prof.^a. Dr.^a. Maria Mello de Malta
Universidade Federal do Rio de Janeiro



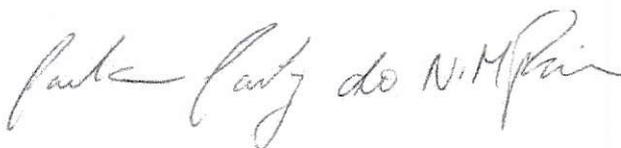
Prof. Dr. Ricardo Alberto Bielschowsky
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof.^a. Dr.^a. Ângela Ganem
Universidade Federal Fluminense



Prof. Dr. José Carlos de Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof^a. Dr^a Carla Curty do Nascimento Maravilha Pereira (Suplente)
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro



Prof^a. Dr^a Maira Monteiro Fróes (Suplente)
Universidade Federal do Rio de Janeiro



RESUMO

LEVY T., J. A. M. **Audiovisual Brasileiro no século XXI: quais as bases da sua dependência?** Orientadora: Maria Mello de Malta. Coorientador: Ricardo Alberto Bielschowsky. 2022. 149 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022.

Por meio de um panorama histórico, apoiado teoricamente na crítica da economia política, na história do pensamento socioeconômico brasileiro e na historiografia do audiovisual brasileiro, nosso trabalho transita pelo século XX e chega às primeiras décadas do século XXI diante do capitalismo digital. Nesse processo, percebemos o quanto este modo de acumulação desorganiza antigas questões do audiovisual brasileiro, obrigando-o a repensar suas estratégias de sobrevivência dentro do seu próprio país. No limiar de um novo milênio, preso entre um Estado neoliberal que insiste em não entender sua importância, e um capitalismo digital que permeia velozmente todas as esferas da vida, este trabalho se entrega à interrogação: como o audiovisual brasileiro vai driblar seus limites?

Palavras-chave: Audiovisual brasileiro. Capitalismo digital. Estado neoliberal. Dependência.

ABSTRACT

LEVY T., J. A. M. **Audiovisual Brasileiro no século XXI: quais as bases da sua dependência?** Orientadora: Maria Mello de Malta. Coorientador: Ricardo Alberto Bielschowsky. 2022. 149 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022.

Through a historical panorama, theoretically supported by the critique of political economy, the history of Brazilian socioeconomic thought and the historiography of Brazilian audiovisual, our work traverses through the 20th century reaching the first decades of the 21st century in the face of digital capitalism. In this process we perceive how much this mode of accumulation disorganizes old issues of Brazilian audiovisual, forcing it to rethink its survival strategies within its own country. On the threshold of a new millennium, caught between a neoliberal state which insists in refusing to understand its importance and a digital capitalism that is rapidly permeating all spheres of life, our work is devoted to the question: how will Brazilian audiovisual overcome its limits?

Keywords: Brazilian audiovisual. Digital capitalism. Neoliberal state. Dependency.

Dedico essa pesquisa aos artistas e trabalhadores da cultura que apesar de todo isolamento físico e político que os tempos pandêmicos agudizaram, não desistiram da sua arte (muitas vezes anônima ou pouco difundida), colaborando para que o Brasil fosse mais diverso e crítico.

AGRADECIMENTOS

Só consegui concluir este trabalho porque contei com o amor e apoio de muitas pessoas, as quais agradeço imensamente:

Aos meus avós (*In memoriam*) paternos Francisca e Francisco, e aos maternos, Jurema e Darcy, que embora tenham sido privados de uma vida de estudos, abriram caminhos para aqueles que vieram depois pudessem trilhá-la.

A minha família querida, em especial à minha mãe Angela, e ao meu pai Francisco, que não medem esforços para apoiar a mim e meus irmãos Diogo, Clarice e João, nos ensinando a resistir na caminhada com amor e companheirismo!

Aos meus parentes queridos Tavares, Almeidas e Maciel Levys, por darem as bases do que sou (ou do quero romper!), em especial, agradeço aos meus irmãos, à Carlos Roberto Maciel Levy e a queria tia Ana Maria Maciel Levy (*In memoriam*)!

Aos meus queridos sogros e cunhado, Regina, Paulo e Fernando, por me receberem com muito amor e por todo apoio que sempre nos dão!

À nossa família ampliada de amigas e amigos, em especial: à Meirinha e Elisinha que me socorrem em momentos difíceis mas também dividem anos de alegrias e gargalhadas; à amiga Luiza Gannibal por toda inspiração e amor ao longo da vida e pela ajuda inestimável no pré-projeto desse trabalho; às amigas Mari Pinheiro, Paulinha Correia, Marcelle Darrieux e Dani Santos que sempre me apoiam e abriram suas casas para que eu pudesse ter uma canto de estudo tranquilo e seguro durante a pandemia; à Gustavo e João pelas risadas mesmo à distância; aos Vieiras que trazem amor a nossa família, em especial à Carlos Vieira que na reta final me iluminou com soluções; aos Bragas por encherem a casa de meus pais com gargalhadas e descontração; à Helenice Dornelles por inspirar nossa vida com suas pinturas e estandartes; aos “Camaradas” que há muito já considero como meus amigos “originais”, e a tantos outros amigos queridos que me desejaram força e me apoiaram nesse percurso!

Aos amigos e companheiros de caminhada audiovisual, são tantos e tão queridos, especialmente: ao casal mais incrível do cinema brasileiro, Fátima Paes e Wellington Brandão, à Diana Almeida e Sr. Wilson Almeida, Angelo e Bárbara Defanti, Eduardo Valente, Carol Durão, Vik Birkbeck, Clementino Jr., André Sadino, Cavi Borges, Felipe Rodrigues, Taís Bastos, Pedro Butcher, Drica Carneiro, Felipe Lopes, à Anna Fabry que me deu toques fundamentais na reta final; à Marilda “Sassá” Samico

por elucidar dúvidas de revisão fundamentais e pela parceria de tantos anos; aos professores, mesmo aqueles que não fui formalmente aluna, mas tanto aprendo e dialogo nos meus estudos: Maíra Bianchini, Ana Paula Alves Ribeiro, Hernani Heffner, João Luiz Vieira, Rafael de Luna Freire, Marcelo Ikeda, Felipe Muanis, à querida amiga Lia Bahia, e Jean Claude Bernardet cujas ideias me instigam e provocam sempre! Sou grata por fazerem a luta pelo audiovisual brasileiro independente ter sentido e alegrias!

Aos queridos companheiros do Laboratório de Estudos Marxistas (LEMA) do Instituto de Economia da UFRJ, lugar rico de afeto, ideias, debates e posicionamentos que marcaram esse trabalho, em especial agradeço à: Wilson Vieira, Jaime León, Leila Barbosa, Lúcia Helena e Gleise Peiter que conheceram meu filho e as ideias que deram origem a esse trabalho quando elas ainda estavam num estágio embrionário; assim como aos queridas/os Hellowa Correa, Pedro Gama, Matheus Sadde, Luise Villares, Kamilla Neves, Pedro Henrique, Diego Correia e tantos outros companheiros que conheci já no mestrado, muito obrigada!

À querida Laura Brizuela a quem não tenho palavras para agradecer pelas infundáveis revisões, sugestões e trocas riquíssimas que inspiram meus estudos!

Ao grupo querido que se formou na representação discente do HCTE, Lucinha, Marciano e Vinícius, com quem tanto aprendo sobre ressignificar a luta, sobre companheirismo, confiança, afeto e pesquisa acadêmica!

Ao estimado Robson Borralho do HCTE que sempre atende com atenção e cuidado a todos que passam pelo programa.

À professora Maira Fróes que atendeu minhas (tantas) dúvidas no crítico momento final.

Ao querido professor José Carlos Oliveira pela abertura e disponibilidade para conversar e sugerir leituras importantes e ter aceitado participar da conclusão desse ciclo no HCTE.

À querida professora Carla Curty, pela convivência e aprendizados no LEMA, por palavras de apoio em momentos decisivos e pela presença na conclusão do mestrado!

À Angela Ganem, professora querida que há mais de vinte anos me acompanha, me inspira, orienta meus passos acadêmicos e me apoia sempre que preciso!

Ao professor Ricardo Bielschowsky, orientador querido, cujo trabalho tanto colabora na construção e organização dos estudos do audiovisual brasileiro quando estes tangenciam o “pensamento econômico brasileiro”!

À querida professora e orientadora Maria Malta por ter mergulhado comigo nesse projeto desde o início e acreditado que poderíamos chegar ao final! Também agradeço pelo convite para integrar o LEMA e todas as ricas trocas e experiências ao longo de todo esse percurso!

À duplinha do barulho, Miguel, meu filho, e Iberê, meu afilhado, por todo dia me ensinarem a olhar o mundo com curiosidade e frescor!

À Pedro, meu companheiro de tantos anos e exemplo de dedicação à pesquisa científica, que junto com nosso filho Miguel, me apoiou de muitas formas!

À CAPES pela bolsa de estudos ao longo de todo mestrado.

Antes mundo era pequeno

Porque terra era grande

Hoje mundo é muito grande

Porque terra é pequena

(Parabolicamará, Gilberto Gil)

CRÉDITO DE FIGURAS E IMAGENS

Figura 1 – Cleo de Verberena , diretora e atriz do filme <i>O mistério do dominó preto</i>	25
Figura 2 – Símbolo <i>Ex-libris</i> da editora de Benjamin Costallat	31
Figura 3 – Capa da primeira revista <i>Cinearte</i>	34
Figura 4 – Cartaz do filme <i>Rio 40 graus</i> de Nelson Pereira dos Santos	42
Imagem 1 – Antena de televisão na praça em vilarejo do litoral baiano em 1975	52
Imagem 2 – Still do filme <i>Amor maldito</i> de Adélia Sampaio	55
Imagem 3 – Frame do filme <i>Baile perfumado</i> de Lírio Ferreira e Paulo Caldas	59
Imagem 4 – Kathleen Cleaver, ministra da informação do <i>Black Panthers Party</i>	65
Figura 5 – Cinema Odeon, o último cinema da Cinelândia	87
Figura 6 – <i>Bacurau</i> não vai para o Netflix	92
Figura 7 – Cartaz do filme <i>Pastor Claudio</i> , de Beth Formaggini	97
Imagem 5 – Celso Furtado em depoimento para o filme <i>Choque cultural</i>	125
Imagem 6 – Frame do filme <i>A reunião</i> , do diretor André Sandino	134
Imagem 7 – Frame do filme <i>A reunião</i> , do diretor André Sandino	134

CRÉDITO DE TABELAS E GRÁFICOS

Tabela 1 – Destaques de bilheteria da década de 70	45
Gráfico 1 – Evolução dos filmes lançados em salas de cinema brasileiras	56
Tabela 2 – Destaques de bilheteria início anos 2000	73
Tabela 3 – Recursos públicos diretos e incentivados aplicados em projetos audiovisuais	79
Tabela 4 – Evolução dos recursos do FSA	83
Gráfico 2 – Utilização dos mecanismos de fomento pelos filmes brasileiros lançados em salas de exibição (2013-2018)	84
Gráfico 3 – Evolução do Preço Médio do Ingresso (PMI) no Brasil	85

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABPI-TV- Associação Brasileira de Produtores Independentes de Televisão
ABRACI- Associação Brasileira de Cineastas
AID- Ação direta de inconstitucionalidade
ANCINE - Agência Nacional do Cinema
ANCINAV - Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual
ANATEL -Agência Nacional de Telecomunicações
APACI- Associação Paulista de Cineastas
BRAVI- Brasil Audiovisual Independente
BRDE- Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul
CADE- Conselho Administrativo de Defesa Econômica
CBC-Congresso Brasileiro de Cinema
CPI- Comissão Parlamentar de Inquérito
CONDECINE- Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional
CSC-Conselho Superior de Cinema
DCI- *Digital Cinema Initiative*
EMBRAFILME- Empresa Brasileira de Filmes S.A.
EUA- Estados Unidos da América
FAC- Fórum do Cinema e do Audiovisual
FCC- Federal Communications Commission
FISTEL- Fundo de Fiscalização das Telecomunicações
FSA- Fundo Setorial do Audiovisual
FUNARTE- Fundação Nacional de Artes
FUNCINE- Fundos de financiamento da indústria cinematográfica nacional
GECINE- Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica
GEDIC- Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema
IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
INC- Instituto Nacional do Cinema
INCE- Instituto Nacional do Cinema Educativo
LEMA- Laboratório de Estudos Marxistas
MPA- *Motion Picture Association*
MPAA- *Motion Picture Association of America*
MPPDA- *Motion Picture Producers and Distributors of America*
MINC- Ministério da Cultura
MCTI- Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações
OCA- Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema
PL- Projeto de Lei
RECINE- Regime especial de tributação para o desenvolvimento da atividade de exibição cinematográfica.
SAV- Secretaria do Audiovisual
SEAC- Serviço de Acesso Condicionado
SIAESP- Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo
SICAV- Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual
SIDI TELEBRASIL- Sindicato Patronal das Empresas de Telecomunicações
STF- Supremo Tribunal Federal
VOD – *Video on demand* (Vídeo sob demanda)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1: O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA BRASILEIRO	27
1.1 A CHEGADA DO CINEMATOGRAFO NO BRASIL EM TEMPOS REPUBLICANOS E SEUS IMPACTOS SOCIO-POLÍTICOS	27
1.2 <i>PARA TODOS, SELECTA E CINEARTE</i> : FORMAÇÃO DE UMA CONSCIÊNCIA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA	33
1.3 O CINEMA EDUCATIVO NA ERA VARGAS	35
1.4 DOS ESTÚDIOS AO CINEMA NOVO	38
1.5 O CINEMA BRASILEIRO APÓS O GOLPE DE 1964	43
1.6 PARALELO AO CINEMA, O MUNDO ANALÓGICO DA RADIODIFUSÃO.....	47
1.7 O PROCESSO DE “ABERTURA” E A EMBRAFILME: O COMEÇO DO FIM.....	53
CAPÍTULO 2: O AUDIOVISUAL BRASILEIRO NO SÉCULO XXI E SEUS IMPASSES.....	61
2.1 ANTECEDENTES [DO MILÊNIO]: CRISE DO PÓS-GUERRA, REVOLUÇÃO CULTURAL, GLOBALIZAÇÃO E NEOLIBERALISMO	61
2.2 OS ANOS 2000, A ANCINE NO NOVO GOVERNO E A REGULAÇÃO PARA A ERA DIGITAL	67
2.3 ANCINAV: PRESSÕES E O SEGUNDO RECUO DO ESTADO BRASILEIRO	74
2.4 FSA (LEI 11. 437/06), LEI DO SEAC (LEI 12.485/2011) E CINEMA PERTO DE VOCÊ (LEI 12.599/2012): A “ANCINAV POSSÍVEL”	77
2.4.1 O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)	78
2.4.2 A Lei 12.485, ou Lei do SeAC	80
2.4.3 Cinema Perto de Você: a expansão tardia e defasada	86
2.5 VOD: A HISTÓRIA QUE SE REPETE	89
CAPÍTULO 3: A NÃO-REGULAÇÃO DO VOD: A NATUREZA DO ESTADO BRASILEIRO E AS REPETIÇÕES DE AUSÊNCIAS	97
3.1 AUSÊNCIAS NO PERÍODO DEMOCRÁTICO: ENTRE 1945-1966	100
3.2 ABERTURA POLÍTICA NA DÉCADA DE 1980 E GOVERNO COLLOR	105
3.3 SÉCULO XXI: “A ANCINE NASCE AMPUTADA” E ASSIM PERMANECE ...	108

3.4	O ESTADO BRASILEIRO NA HISTORIOGRAFIA E NA ECONOMIA POLÍTICA DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO	116
3.5	ENTRE AUSÊNCIAS E MIGALHAS: A NATUREZA DO ESTADO BRASILEIRO PARA O AUDIOVISUAL BRASILEIRO.....	122
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
	“EM TRANSE E EM TRÂNSITO”: AGENDA FUTURA DE PESQUISA	135
	REFERÊNCIAS	140

Tem-se dito que em um país pobre como o nosso não cabe um Ministério da Cultura.

Penso exatamente o contrário.

Celso Furtado, discurso de posse proferido na cerimônia de transmissão do cargo no Ministério da Cultura. Brasília, fevereiro de 1986.

INTRODUÇÃO

A história do audiovisual brasileiro pode ser contada enquanto movimento de resistência para existir em seu próprio país como expressão artística e independente e não apenas como um território lucrativo para as obras e empresas estrangeiras (principalmente estadunidense). Historicamente seus representantes independentes¹ enfrentam muitas barreiras “dada a configuração do mercado audiovisual em nível mundial, controlado por um grupo de cinco grandes conglomerados empresariais que dominam os mercados da imensa maioria dos países, herança de uma estrutura oligopolista consolidada historicamente desde os anos 1920” (IKEDA, 2021, p. 14), que impõem ao Brasil regras e padrões externos que incidem não apenas nas decisões empresariais do setor mas nas instituições públicas e seus marcos regulatórios, nos movimentos criativos e, por conseguinte, na própria construção identitário-cultural do país.

O ano de 2021 deveria marcar uma importante efeméride para a área com a celebração dos vinte anos da criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), mas em meio a uma situação de calamidade sanitária e crise socioeconômica agravadas pela pandemia, o que vivemos foi uma paralisia do órgão (até que os ventos eleitorais começassem a soprar próximos à 2022) somado à perdas culturais incomensuráveis de mais um incêndio criminoso que devastou a Cinemateca Brasileira em agosto último.

Em muitos momentos ao longo dessa pesquisa, perguntávamos qual seria sua pertinência diante das calamidades que o Brasil enfrenta. Tantas vidas perdidas para a covid, fome, desigualdades, violências, será que caberia uma discussão acerca da esfera artístico-cultural? Eis que lendo (e relendo) Celso Furtado e refletindo sobre a

¹ Segundo a Medida Provisória 2.228 de 2001 que estabelece a Política Nacional de Cinema, cria a Agência Nacional de Cinema dentre outras providências, “produção independente” é entendida como “aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura”.

frase em epígrafe (embora hoje, mesmo em meio à crise, nos soe inadmissível chamar o Brasil de “pobre”) e sobre a sua atuação intelectual e prática, entendemos que seguir não era uma possibilidade, mas uma obrigação, justamente devido a esse cenário de calamidade, desmonte e humilhações, não apenas da área cultural, mas dessa enorme construção que é o Brasil. Finalizar essa pesquisa passou a ser também nossa forma de agradecer e contribuir, de alguma forma, com quem tanto lutou/luta pela cultura brasileira, em todas as suas dimensões, das mais diferentes maneiras.

Assim, esse trabalho nasceu dos sentimentos de indignação e frustração em ver o início desse desmonte (embora jamais pudéssemos prever o tamanho dos estragos). Após duas décadas trabalhando na área audiovisual, esses sentimentos motivaram o retorno aos estudos acadêmicos na tentativa de entender as contradições e impasses não apenas da área audiovisual mas os próprios fluxos, refluxos e constantes paralisias da ação estatal (em momentos que agir se fez/faz imperioso, como no caso da pandemia).

Entendemos ao longo da pesquisa, através das disciplinas cursadas, das discussões em grupos de estudos, que, tentar entender a problemática do audiovisual brasileiro hoje, era, em grande medida, deparar-se com as grandes questões estruturais do Brasil. Era deparar-se com as discussões sobre as ideias de nação, de modernidade, de povo brasileiro, desenvolvimento, Estado brasileiro e que, nesse processo, encontraríamos as lutas sociais e setoriais que tanto afetaram/afetam o audiovisual, seja do lado industrial que o relaciona com outros setores econômicos, seja pelo lado estético-cultural, assim como discutir questões ideológicas, movimentos e ações políticas etc. Entendemos que estudar o audiovisual brasileiro é transitar entre áreas diversas do conhecimento, que a interdisciplinaridade é imperativa.

Diante de tantas questões e caminhos teóricos, tínhamos quatro perguntas concretas e interligadas: **por que, mesmo com o arcabouço jurídico-institucional conquistado nas duas últimas décadas, continuamos numa situação historicamente subalterna dentro do nosso próprio país? Por que determinadas áreas como a preservação/memória audiovisual e a formação de público, por exemplo, são historicamente preteridas pelas políticas públicas? por que não conseguíamos regular aquele que já se anunciava como o principal segmento de mercado – o vídeo sob demanda (Vod)? Por que, com as conquistas institucionais da área, não conseguíamos inserir o audiovisual brasileiro em condições mínimas de concorrência dentro do nosso próprio território,**

realizando o que estava planejado desde o Plano de Diretrizes e Metas², publicado pela Ancine em 2013? Ou seja, por que a história se repete para o audiovisual brasileiro? Quando estruturamos nosso pré-projeto de pesquisa em 2017/18, momento em que retrocessos já aconteciam, não podíamos prever que uma pandemia assolaria o planeta e aceleraria processos que influenciariam diretamente o audiovisual brasileiro e o objeto da nossa pesquisa.

Mais do que nunca, podemos afirmar que o audiovisual é a linguagem predominante não apenas enquanto expressão artística, mas na comunicação em geral (FIGUEIREDO, MUANIS, 2019), demandando uma infraestrutura tecnológica que vem se construindo ao longo de décadas, sempre em mutação, num “permanente e espasmódico movimento de expansão” (DUAYER:2010, p.18), do capital, como é a lógica implacável desse sistema.

Essas grandes transformações tecnológicas têm impactado a forma com que o conteúdo audiovisual é produzido e consumido. Desde a criação da televisão uma enorme transferência da audiência cinematográfica passou das salas de cinema (exibições públicas, coletivas) para o interior das casas, posteriormente, para as telas de computadores domésticos e, na atualidade, passa a ser consumido numa multiplicidade de telas (LUCA, 2009).

O que se viu ao longo das últimas décadas foi a construção de uma infraestrutura de telecomunicações para possibilitar a conectividade desses aparelhos a informações, a digitalização dos conteúdos audiovisuais e a construção de plataformas digitais que fazem a conexão com os usuários/consumidores.

Muito se avançou desde que os agentes audiovisuais e a esfera pública construíram uma alternativa a extinção da Embrafilme e criaram a Agência Nacional de Cinema (ANCINE) em 2001, colhendo os frutos desse trabalho coletivo até, aproximadamente, o ano de 2017: as leis 11.437/2006, 12.485/2011 e 12.599/12 criaram, respectivamente o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), trouxe para a competência da Ancine parte da regulação e do orçamento do setor de telecomunicações e televisão paga, no que se refere à produção e distribuição de conteúdo audiovisual, expandindo o orçamento da agência a cifras da ordem de

² “Diretriz 2: Desenvolver e qualificar os serviços de TV por Assinatura e de vídeo por demanda, oferecidos em todos os ambientes, e ampliar a participação das programadoras nacionais e do conteúdo brasileiro nestes segmentos de mercado.” Dentro dessa diretriz, destacamos as metas 2.5, 2.8 e 2.9 dizem respeito diretamente ao vídeo sob demanda.

bilhões anuais, assim como a possibilidade do investimento na modernização e ampliação da rede de salas de cinema em todo o país, possibilitando inclusive incentivos com participação de outras esferas de governo a fim de atender regiões em que as empresas de exibição naturalmente não arriscariam investimentos, mas que possuem uma parcela significativa de habitantes (PDM-ANCINE: 2013; IKEDA:2021).

Essas leis e o novo patamar orçamentário do FSA possibilitou que a política pública retornasse às mãos do Estado (IKEDA:2021) e este não apenas regulasse, mas também fomentasse o mercado audiovisual brasileiro. Suas consequências diversificaram o setor de diversas maneiras, abrindo oportunidades para que novos agentes produtores de conteúdo entrassem no setor, aumentando a quantidade de projetos selecionados, seja pela ampliação de regiões brasileiras atendidas e criando conteúdos, seja pela ampliação dos bairros e regiões atendidas; fortalecendo toda a produção brasileira independente ao garantir que seus direitos em termos autorais e patrimoniais frente aos grandes agentes do mercado (ligados a conglomerados midiáticos nacionais e internacionais) não fossem violado; resultando numa ampliação da quantidade e diversidade das obras brasileiras, propiciando que estas trouxessem novos temas, narrativas, histórias e formas de se falar do e no Brasil.

Apesar desses avanços, o audiovisual brasileiro sempre foi majoritariamente formado por empresas multinacionais em todos os elos da sua cadeia produtiva, replicando práticas e padrões estabelecidos externamente, o que acaba por impactar técnica e esteticamente as obras audiovisuais brasileiras. A própria política pública audiovisual acaba sofrendo influência desses padrões visto que estes foram se naturalizando nas relações entre os agentes ao longo das décadas, e questões fundamentais como a preservação dessa produção, a democratização e difusão das produções artísticas produzidas na sociedade, premissas constitucionais, acabaram sendo preteridas nas discussões e implementação das políticas audiovisuais.

Além da descontinuidade dessas ações nos últimos anos, a onda de fusões e aquisições no setor segue acelerada (LUCA:2009; BIANCHINI, 2021a), se aprofunda e apresenta novas dificuldades para os países, principalmente para os que não ditam as normas tecnológica nem são a sede da maioria dos centros de decisões da área audiovisual, como é o caso do Brasil. Por isso, consideramos importante discutir o papel do Brasil nesse contexto visto a importância que nosso país representa dentro do sistema internacional da indústria audiovisual.

Para se ter uma ideia do que estamos tratando, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e da última Pesquisa Nacional por Amostra Domiciliar (PNAD) do total de 65,1 milhões de domicílios brasileiros em 2013, 63,3 milhões (97,2%) possuíam televisão. Em relação à recepção do sinal de televisão, a antena parabólica estava presente em 24,3 milhões de domicílios (38,4%); 18,7 milhões tinha recepção através de assinatura e 19,7 milhões tinha sinal digital (31,2%)³. Esses dados expressam o tamanho do mercado brasileiro em alguns segmentos, mas quando confrontados com a fatia ocupada pelo conteúdo nacional as estatísticas mostram nossa fragilidade: segundo dados da Ancine, em 2014 existiam no país operando 200 canais no segmento de televisão paga ao passo que destes apenas 23 eram canais brasileiros de espaço qualificado. No que diz respeito à ocupação das salas de cinemas pelo filme brasileiro, em 2019 essa ocupação não passou de 14%. Quando consideramos a telefonia móvel não é diferente visto que há no país mais telefones celulares, 301 milhões segundo dados da Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) em 2015, que habitantes. Nesse segmento também atuam grandes conglomerados de telecomunicações internacionais atrelando serviços de telefonia, internet e tv a cabo: Grupo América Movil (NET, Claro, Embratel), Vivo/GVT, entre outros grupos.

Em relação às plataformas digitais que oferecem conteúdo audiovisual na forma paga ou gratuita, durante pandemia o número cresceu fortemente e diversas empresas abriram seus próprios canais virtuais. Até 2018, o levantamento da Ancine indicava apenas 51 plataformas funcionando no Brasil, dentre as quais, pouco mais de 10% representavam serviços brasileiros e, mesmo assim, se considerarmos que os serviços da Claro e da NET, assim como o canal Telecine, estão atrelados à conglomerados de mídia e radiodifusão internacionais, percebemos que a oferta de serviços de exibição digital não oferece espaço diferenciado para o conteúdo brasileiro.

Ao observar o contexto atual da área audiovisual, e constatados o grau de complexificação de seus problemas, esse estudo pretende dialogar com essa realidade, focando seus esforços no entendimento dos impasses da regulamentação do segmento de vídeo sob demanda (Vod). Este foco se desenhou tendo em vista a morosidade, descontinuidades e ações equivocadas realizadas pelos órgãos de

³ IBGE: PNAD - Acesso à Internet e à Televisão e Posse de Telefone Móvel Celular para Uso Pessoal. <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv99054.pdf>

regulação de um lado, e os movimentos dos representantes das principais empresas do setor junto aos legisladores brasileiros tanto no Congresso como no Senado, por meio das ações diretas de inconstitucionalidade (ADIs).

Nos capítulos que se seguem, trataremos em detalhes, das turbulências na tramitação da MP 1018/2020 que acabou originando a Lei 14.173/2021, que isentou as grandes empresas que regem as plataformas de *Vod* do pagamento da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE⁴) e acabou diminuindo as alíquotas dos segmentos que já o pagavam, influenciando nas leis anteriores e diminuindo o orçamento do FSA.

Como é sabido, diversas transformações transacionais no sistema audiovisual mundial já estão mudando hábitos, tendo sido acelerados pela necessidade de confinamento que a pandemia impôs, tendendo a transformar ainda mais nossa realidade. A paralisia e desmonte institucional de todo o sistema da cultura, assim como a ausência de regulação específica e destruição de marcos anteriores conquistados só está servindo à interesses do grandes grupos de comunicação internacionais e nacionais e não da classe de produtores audiovisual brasileiro; Classe esta que pretende ser independente e sustentável no longo prazo e se comprometer com a democratização dos ganhos sociais para além do setor.

Assim, nosso trabalho que acabou escolhendo um objeto em plena mutação e expansão, que é o segmento de *Video on demand (Vod)*, tem como apoio a interpretação dessa construção teórico-política brasileira elaborada nos mais diversos centros e cursos de comunicação e audiovisual. E, articulando essa produção que se insere na historiografia do audiovisual brasileiro, também dialogamos de forma interdisciplinar, com autores da crítica da economia política e da história do pensamento socioeconômico brasileiro.

É neste sentido que o resgate das obras de Fernandes e Furtado são esclarecedores: “[...] os autores pertencem à mesma geração, queremos destacar que suas visões de mundo foram condicionadas por problemas comuns – no caso, o dilema da construção da nação” (SAMPAIO JR., 1999. p. 9). Além disso, ambos “fornecem importantes elementos para o resgate do enfoque crítico sobre a problemática do desenvolvimento nacional nas economias de origem colonial que não

⁴ Condecine: Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, tributo restrito à área audiovisual, criado pela MP 2.228/2001, ampliado e reconfigurado por marcos regulatórios posteriores.

conseguiram superar a posição subalterna no sistema capitalista mundial” (*Idem, Ibidem*). Assim, nossa pesquisa também se alinha a esse movimento de resgate de grandes obras críticas da realidade brasileira a fim de tentar “buscar novas respostas” (*Ibidem*) para os mesmo dilemas que insistem em se manter, no caso do audiovisual brasileiro, sua total exposição à hegemonia externa da indústria audiovisual estadunidense.

Dessa forma, consideramos a pesquisa de SAMPAIO JR. relevante para a nossa quando este busca, por meio dos autores escolhidos [no caso de SAMPAIO JR., além de Furtado e Fernandes, também considera Caio Prado Jr.] “compreender a natureza contraditória dos nexos entre evolução do capitalismo e formação do Estado nacional, uma problemática que se desdobra em pelos menos três dimensões” (*Idem, p. 10*), as quais nos interessa a “*dimensão temporal*, que diz respeito aos processos técnicos e culturais responsáveis pelas mudanças qualitativas que caracterizam o desenvolvimento capitalista” (*Idem, pp. 10, 11*). Segundo o autor, “a teoria do subdesenvolvimento de Celso Furtado é essencial para explicar a irracionalidade do movimento de incorporação de progresso técnico baseado na *modernização dos padrões de consumo das elites dominantes*”. Em nosso artigo intitulado “Choque cultural” e impactos ambientais: atualidades da obra de Celso Furtado”, também reivindicamos a relevância e atualidade da argumentação de Furtado ao entender a complexidade do capitalismo a partir de uma teoria que não se limita a esfera econômica. Furtado justamente entende o elo entre as determinações socioculturais que referendam as ações econômicas – uma interpretação que não foi analisada pelo canadense Postone (2008), talvez por desconhecer a obra do brasileiro, mas que certamente responderia a sua indagações contidas em “Teorizando o mundo contemporâneo [...]”, e que ousamos dizer se alinha às novas interpretações sobre a teoria do valor de Marx, das quais destacamos a obra do canadense Moishe Postone (1942-2018), principalmente sua obra *Tempo, trabalho e dominação social* (2014).

Assim sendo, nossa pesquisa acaba por dialogar com a história das ideias, mais especificamente com a História do Pensamento Econômico e com a História do Pensamento social brasileiro, ao elencar teorias, confrontá-las, analisá-las, ressaltando, como dito por Sampaio Jr. (1999), aquilo que as fazem importantes para os estudos contemporâneos brasileiros/latino-americanos, pois, Fernandes e Furtado

compartilham uma mesma visão sobre a gravidade do momento histórico. Interpretando tendências do capitalismo no Brasil, os três pensadores chegam à dramática conclusão de que entre 1950 e 1980, a contradição entre capitalismo dependente e construção da nação transformou-se em aberto antagonismo. [...]

Para os [...] autores, a continuidade da dependência está levando o Brasil a barbárie (*Idem*, pp. 11, 12).

Algo que hoje a população brasileira vivencia cotidianamente.

Os dois primeiros capítulos da nossa pesquisa traçam um longo caminho histórico da construção audiovisual brasileira, desde a chegada do cinema no Brasil, alguns meses depois da famosa sessão pública dos Irmãos Lumière na Paris de 1895, até a atualidade. Mas nosso percurso agrega elementos analíticos das transformações e transições que ocorrem na área cinematográfica – transmutada, ao longo do tempo, em audiovisual – aos fatos históricos cinematográficos.

No primeiro capítulo nossa análise traçou um panorama histórico do setor cinematográfico no Brasil. Percorremos o período desde seu nascimento próximo aos marcos fundantes da república brasileira, passamos pelos arranjos da duas grandes ditaduras brasileiras (ditadura Vargas e ditadura empresarial-militar iniciada de 1964-1985), passando pela década de 1990, onde assistimos a extinção da Embrafilme e outras instituições de cultura pelo presidente Collor; a criação das leis de incentivo, principalmente a Lei do Audiovisual de 1993 no governo Itamar Franco e, tendo como fechamento, as discussões da classe no III Congresso Brasileiro de Cinema em 2000, onde as ideias para se construir uma nova e mais robusta instituição para o setor foram debatidas e planejadas através do Grupo Executivo para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (GEDIC) que, posteriormente, se transformariam em medida provisória que fundaria a Ancine. Também neste capítulo, traçamos, em paralelo, um panorama resumido dos principais aspectos do nascimento e desenvolvimento da televisão no Brasil durante o mesmo período, visto que o audiovisual contemporâneo possui características oriundas não apenas do cinema mas que também se fundem com lógicas e padrões desenvolvidos no âmbito televisivo, somando-se, hoje, a novos elementos informacionais e tecnológicos.

No segundo capítulo, sentimos a necessidade de abrir o texto com uma explanação sobre as transformações vividas nas três décadas anteriores ao século XXI, visto que muitos pesquisadores com os quais trabalhamos, economistas, historiadores, comunicólogos, apontam uma guinada importante na sociedade capitalista, consequências não apenas de fatores econômicos diretos, mas também

influenciados pelos movimentos e mudanças socioculturais que marcaram fortemente a segunda metade da década de 1960. Nosso esforço se deu mirando a influência dessas transformações no Brasil, para que assim pudéssemos continuar nosso percurso histórico com o desenvolvimento do audiovisual brasileiro nas primeiras décadas do século XXI, analisando como o Estado brasileiro respondeu agindo (ou se omitindo) em relação a essas transformações e demandas da classe.

O Capítulo 3, por sua vez, talvez venha a ser o capítulo mais central da dissertação como epílogo em que o Estado brasileiro se mostra a chave para tentar entender como as ações, ou a displicente ausência desse Estado, no campo da política para a área audiovisual explicam o caminho do setor ao longo da história nacional.

Muito já se evoluiu e pesquisou na área de audiovisual, história, sociologia, economia política sobre uma revisão da sua historiografia, ampliando e complexificando os estudos. Assim, “novos” atores entraram em cena, como recentemente TEDESCO&HOLANDA (2017) apresentaram uma importante revisão sobre o papel da mulher para o audiovisual brasileiro e HOLANDA (2020) da mulher para a história do cinema como um todo, passando pelas mais importantes cinematografias, discutindo não apenas questões de gênero, mas destacando também aspectos raciais, trazendo à tona nomes de profissionais relevantes na construção dessa história cinematográfica/audiovisual mundial – vide a programação de Cannes em 2021 que além de ter na presidência do Juri principal do festival o diretor estadunidense Spike Lee, primeiro negro a ocupar esse espaço em setenta e quatro edições do festival, também exibiu no seu programa *Cannes Classic*, o primeiro realizador negro estadunidense Oscar Micheaux, cuja popularização de sua obra é recente, exibindo seu filme de 1935 *Murder in Harlem*.

Figura 1: Cleo de Verberena⁵, diretora e atriz do filme *O mistério do dominó preto*, de 1931.

⁵ Cleo de Verberena é considerada a primeira mulher brasileira a realizar um filme de ficção. “Dentro ou fora das telas, na construção de personagem ou na prática profissional, o trabalho da mulher é matéria muito pouco contemplada e ainda menos reconhecida ao longo de todo o período do cinema silencioso brasileiro. Ao que se sabe, houve uma única mulher diretora no país até o início dos anos 1930, Cléo de Verberena, que dirigiu e protagonizou *O mistério do dominó preto*, filme silencioso lançado em 1930. [...] Ainda hoje, é restrito o que se conhece sobre Cléo de Verberena [...] pseudônimo artístico adotado por Jacyra Martins Silveira. [...] Em nenhuma das fotos do filme divulgadas por *Cinearte* nos meses seguintes, Cléo de Verberena está atrás da câmera, dirigindo a cena ou



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Revista *Cinearte*.

Muitos outros pesquisadores têm se esforçado ao longo das últimas décadas para trazer à tona temas que BERNARDET (2009[1979]) apresentou como ausentes na historiografia, dentre elas a análise das relações entre o Estado brasileiro e área audiovisual⁶. Nesse sentido nossa pesquisa estudou algumas daquelas que já haviam percorrido esses caminhos, mas uma coisa nos chamou muito a atenção: praticamente nenhuma delas discutia ou indagava sobre a forma como o Estado se movia, ou deixava de se mover, mais precisamente, sobre a natureza desse Estado e como este entendimento contribui para explicar sua relação com o audiovisual ao longo da história.

Nossa pesquisa, como pode-se ver, parte de uma história ainda em aberto e em processo, mas vai questionar a ação Estatal, as influências quase sempre veladas da iniciativa privada: “o lobismo das empresas e do governo dos Estados Unidos e o

empunhando um megafone, para assim marcar seu trabalho como diretora. Nas fotos, ela aparece sempre em alguma cena do filme, ou, ainda, em retratos posados de estúdios. Sem que os textos nunca deixem de mencionar sua função como diretora, as fotos promocionais investem sobretudo na sua presença como atriz, ressaltando sua figura vistosa e sempre elegante.” (ARAÚJO, 2017, pp. 15, 18, 19).

⁶ Destacamos os trabalhos de RAMOS (1983), AMANCIO (2000), BAHIA (2012), SIMIS (2015), SOUZA (2018), NETO (2019), IKEDA (2021), entre outros que serão citados ao longo do texto.

monopólio da televisão brasileira têm influenciado e alterado a composição dos mercados e os modos de fazer cinema no Brasil” (BAHIA, 2012, p. 22), e, acrescentamos, tem impactado a própria ação estatal e suas políticas públicas. Então, talvez se nossa pesquisa tenha algo a acrescentar, será na sua abordagem sobre a natureza e a compreensão do Estado brasileiro a partir das teorias de Furtado⁷ e Fernandes.

Outro ponto que consideramos importante indicar é o fato de que, estudar as “empresas plataformas” de streaming nos exige complexificar o conhecimento construído ao longo de décadas sobre o audiovisual brasileiro. Também como já muito comentado e criticado por Bernardet (2000, 2008, 2009[1979]), a historiografia cinematográfica brasileira se baseou muito nas obras e nos nomes por elas realizados. Pouco se pesquisou sobre seu entorno, suas formas de exibição, lacunas, que, aos poucos, tem sido competentemente preenchidas. Mas o que percebemos no desenrolar da pesquisa é que esta não pode deixar de observar elementos de diversas historiografias. Em outras palavras, falar das “empresas plataformas” de streaming requer entender que são formas empresarias que herdaram características oriundas do rádio, onde estas foram herdadas e reconfiguradas na criação da tv; herdaram características das dinâmicas da cadeia cinematográfica, mas também se complementam com novas características ligadas aos setores informacionais e das telecomunicações.

Ou seja, no nosso entendimento, estudar o audiovisual brasileiro hoje é incorporar o estudo do sistema capitalista no seu atual estágio – o qual designamos como “capitalismo digital” – visto que este atual estágio e seus desdobramentos em mundos digitais (paralelos) e em franca expansão, impactam a vida como um todo e, por conseguinte, a forma de se criar, pensar, estudar, produzir, distribuir, exibir, preservar, os conteúdos audiovisuais. Nossa busca foi por entender essas transformações no Brasil.

Por tudo isso, nossa pesquisa é apenas mais um passo na complexa construção do pensamento crítico do audiovisual brasileiro, tentando articular a natureza estatal e o sistema (capitalista) a partir do qual este ente se funda e se relaciona com a área.

⁷ Principalmente em 1974, 1978, em Viana (1977) em seu registro de Furtado em 1975 que é elo de ligação entre ambas as obras, e ainda em Vieira (2010), Malta (2020) e Kornis (2012).

CAPÍTULO 1: O PRIMEIRO SÉCULO DO CINEMA BRASILEIRO

1.1 A CHEGADA DO CINEMATÓGRAFO NO BRASIL EM TEMPOS REPUBLICANOS E SEUS IMPACTOS SOCIO-POLÍTICOS

Desde fins do século XVIII estava em curso uma complexa situação internacional, chamada pelo historiador Eric Hobsbawm (1917-2012) de uma “era das revoluções”, na qual as revoluções industrial e francesa impactariam o mundo a partir do continente europeu (HOBSBAWM, 1977, pp. 17-20). Por um lado, a “Grã-Bretanha forneceu [...] o explosivo econômico que rompeu com as estruturas socioeconômicas” (*Idem*: 71). Por outro, “política e ideologia foram formadas fundamentalmente pela Revolução Francesa”, da qual advêm “o conceito e o vocabulário do nacionalismo”, “a ideologia do mundo moderno”, ambas, complementando-se mutuamente (*Ibidem*).

No que toca a revolução industrial, sua origem tem como base um processo iniciado séculos antes com a “abertura de linhas comerciais de amplitude planetária, na primeira metade do século XVI” que “expande o excedente” e o drena “para certas regiões da Europa” (FURTADO, 1978, p. 25, 26), o que viria a ser teorizado por Karl Marx (1818-1883) como a “assim chamada acumulação primitiva” e “constitui a pré-história do capital” (1983, livro I, tomo 2, p. 262).

Esse contexto vai impor através do “doce comércio” um papel ao Brasil e a outras regiões do globo, tratadas como colônias por alguns países europeus, determinando o tipo de inserção dessas (futuras) nações nas relações comerciais nos séculos seguintes, já no âmbito do processo da revolução industrial (*Idem*, p. 286).

No período compreendido em nossa análise, a virada do século XIX para o XX, teremos um “período de tensões” e de “intranquilidade social e política” que carrega as características anteriores do Brasil e marca a fundação da república brasileira e seu primeiro governo provisório (FURTADO, 1964, pp. 201, 202).

Essa aurora do mundo moderno, cujas fundações, como falamos, vinham sendo engendradas há séculos e são aceleradas a partir do século XVIII com a revolução industrial e aprofundadas com sua segunda etapa, impactam sobremaneira a vida. Diversas invenções afetaram o modo como as sociedades irão se organizar politicamente, irão produzir e estabelecerão relações de trabalho diferenciadas

(assalariadas, não significando, necessariamente, humanas). Para Hobsbawm (2008), uma invenção merece destaque:

o século XX era o do homem comum, e dominado pelas artes produzidas por e para ele. Dois instrumentos interligados tornaram o mundo do homem comum visível e capaz de documentação como jamais antes: a reportagem e a câmera. Nenhum dos dois era novo. [...] mas entraram numa era de ouro de consciência própria depois de 1914. [...] A palavra se espalhou, sobretudo através do cinema, pela vanguarda ocidental. Suas origens são claramente visíveis nas partes denominadas “Jornal da tela” e “O olho da câmera” – alusão ao cine-documentarista Dziga Vertov [...] (pp. 191).

O historiador inglês ainda nos convida a refletir como o cinema e a reportagem terão uma importante marcação política:

Nas mãos da vanguarda de esquerda, o “cinedocumentário” se tornou um movimento com consciência própria [...] transformando alguns jornais da tela, em geral despreziosos tapa-buracos, em mais grandiosos documentários como “Marcha do tempo”, e tomando de empréstimo as inovações de fotógrafos de vanguarda, como os pioneiros do comunista AIZ da década de 1920, para criar uma era de ouro da revista ilustrada: *Life* nos EUA, *Picture Post* na UK, *Vu* na França [...] (*Ibidem*).

Esta invenção trouxe uma perspectiva de “verdade” ao discurso. “Ver para crer” seria possível agora e este formato foi progressivamente substituindo a palavra escrita:

O novo fotojornalismo devia seus méritos não só aos homens talentosos – as vezes até às mulheres – que descobriram a fotografia como meio de comunicação, à ilusória crença de que “a câmera não mente”, ou seja, que de algum modo ela representava a verdade “real”, [...], mas talvez acima de tudo ao domínio universal do cinema. Homens e mulheres aprenderam a ver a realidade através de lentes de câmeras. Pois embora aumentasse a circulação da palavra impressa (agora também cada vez mais intercalada com fotos de rotogravura na imprensa sensacionalista), esta perdeu terreno para o cinema. [...] à medida que se aprofundava a Depressão e o mundo era varrido pela guerra, a frequência nos cinemas no Ocidente atingia o mais alto pico de todos os tempos.

[...] Contudo, não é a contribuição da vanguarda que torna importantes as artes de massa da época. É sua hegemonia cultural cada vez mais inegável [...]. As artes (ou melhor, diversões) que se tornaram dominantes foram as que se dirigiam às massas mais amplas do que o grande e crescente, público de classe média e classe média baixa com gostos tradicionais (*Idem*, pp. 191, 192).

Em outra toada o rádio também contribuiu para formar a cultura social desta época ao trazer a percepção da possibilidade de um compartilhar simultâneo de informação:

O terceiro dos veículos de massa era inteiramente novo: o rádio. [...] Ao contrário do cinema, ou mesmo da nova imprensa de massa, o rádio não transformou de nenhum modo profundo a maneira humana de perceber a realidade. Não criou novos meios de ver ou estabelecer relações entre as

impressões dos sentidos e as ideias [...]. Era simplesmente um veículo, não uma mensagem. Mas sua capacidade de falar simultaneamente a incontáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como indivíduo, transformava-o numa ferramenta inconceivelmente poderosa de informação de massa, como governantes e vendedores logo perceberam, para propaganda política e publicidade. [...] Pela primeira vez na história pessoas desconhecidas que se encontravam provavelmente sabiam o que cada uma tinha ouvido (ou, mais tarde, visto) na noite anterior [...].

A arte mais significativamente afetada pelo rádio foi a música, pois ele abolia as limitações acústicas ou mecânicas do alcance dos sons. A música, última das artes a romper a velha prisão corporal que limita a comunicação oral [...]. O rádio, pela primeira vez, permitiu que a música fosse ouvida a distância por mais de cinco minutos ininterruptos, e por um número teoricamente ilimitado de ouvintes. [...] O rádio não mudou a música [...] mas o papel da música na vida contemporânea, não excluindo o de pano de fundo para a vida cotidiana, é inconcebível sem ele. (*Idem*, pp. 191-196)

No que tange o objeto principal da nossa pesquisa, a exibição pública de um programa de filmes curtos dos Irmãos Lumière no *Grand Palais* da Paris de fins de 1895, destaca o cinema das demais invenções tecno-científicas em curso. Àquela altura já estava em marcha a segunda revolução industrial e com ela a ampliação das ferrovias, criação da luz elétrica, do telégrafo, da indústria química, do uso da borracha e seus derivados, criação do automóvel, do avião etc. e o cinema será a expressão em imagens [em movimento] da intensidade das transformações sociais dessa época e a velocidade da dominação da ideologia burguesa da objetividade e da neutralidade da imagem em movimento:

A luta pelo movimento desenvolve-se nos meios científicos durante o século XIX. [...] Nessas experiências, o que os cientistas procuraram é fixar movimentos rápidos que não podem ser analisados a olho nu. Aliás, Marey, no início do século XX, manifestaria seu desprezo pelo cinema de espetáculo, pois não via nenhum interesse em projetar na tela “o que vemos melhor com os nossos próprios olhos”. Mas o movimento em si seduz. [...] Mas só o cinema realizou o sonho do movimento, da reprodução da vida.

A máquina cinematográfica não caiu do céu. Em quase todos os países europeus e nos Estados Unidos no fim do século XIX foram-se acentuando as pesquisas para a produção de imagens em movimento. É a grande época da burguesia triunfante; ela está transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade, com a Revolução Industrial; ela está impondo seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a se chamar de Terceiro Mundo. No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. Dessa época, fim do século XIX, início deste [XX], datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, etc., e, no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural. A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema.

Não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como é – pelo menos essa era a ilusão. [...] Uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da

burguesia. Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade.

[...] Essa complexa tralha mecânica e química permitiu afirmar uma outra ilusão: uma arte objetiva, neutra na qual o homem não interfere [tal como prega-se na ciência pura]. [...] o “olho mecânico”, como alguns chamaram o cinema [...]. A mecânica elimina a intervenção e assegura a objetividade. Portanto, sem intervenção, sem deformações, o cinema coloca na tela a própria realidade. É, pelo menos, a interpretação do cinema que se tenta impor. E durante muito tempo aceitou-se essa interpretação.

[...] Vai-se até mais longe. Não só o cinema seria a reprodução da realidade, seria também a reprodução da própria visão do homem.

[...] A imagem cinematográfica não reproduz realmente a visão humana. Nosso campo de visão é maior que o espaço da tela. (BERNARDET, 2000, pp. 14-17)

Porém, como destaca o próprio Bernardet (2000) se o cinema é a reprodução da visão humana, sua perspectiva não pode ser neutra. Será sempre uma perspectiva de alguém com história, interesses e existência real.

Nesse período do surgimento do cinema havia a corrida de patentes dos equipamentos de captação da imagem e reprodução/projeção. Essa corrida colocou os Irmãos Lumière como os pais do cinema, mas havia outros pesquisando, desenvolvendo inventos muito semelhantes, não apenas voltados para o entretenimento, mas também para o campo científico. Segundo o professor de história do cinema Rafael de Luna Freire:

[...] no final do século XIX, quando, em várias grandes cidades do mundo, cientistas, inventores, técnicos e artistas como Muybridge, Manrey, Demeny, Reynaud, Edison, Latham, Lumière, Skladanowsky, entre outros, desenvolviam as mais diferentes formas de registrar e projetar imagens em movimento. [...] a “sétima arte” não nasceu pronta num momento determinado, mas se originou “num atoleiro de modernos modos de percepção e novas tecnologias que se misturavam todos no século XIX” (GUNNING *apud* FREIRE, 2012, p. 15).

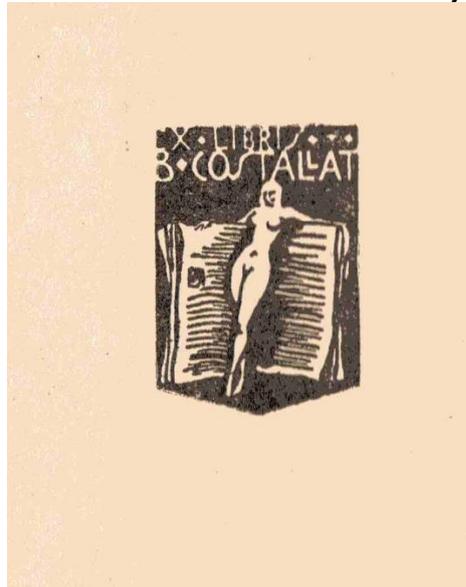
E, acrescenta Hobsbawm, “ao contrário da imprensa, que na maioria das partes do mundo interessava apenas a uma pequena elite, o cinema foi quase desde o início um veículo de massa internacional” (*Op. cit.*, p. 193).

Dentre os cronistas brasileiros do início do século XX podemos citar o carioca Benjamin Costallat (1897-1961)⁸, autor de um dos livros mais vendidos da década de

⁸ Dentre os cronistas brasileiros do início do século XX o carioca Benjamin Costallat é o autor do ‘maior sucesso editorial da República Velha’ (REZENDE, 1999, p. 21): *Mademoiselle Cinema (Novela de costumes do momento que passa ...)*, versão brasileira do famoso *La Garçonne* de Victor Marguerite” (*ibidem*), foi publicado em 1923 e mesmo com o sucesso sofreu censura e foi apreendido pela “Liga da moralidade”. Figura ativa nos jornais, crítica teatral, musical e cinematográfica, cronista, editor etc., embora hoje seu nome pouco apareça (exceção para “Metrópole à Beira-mar de Ruy Castro, 2019), seu estilo, temáticas e títulos de livros fazem referência ao cinema e as transformações socioculturais das primeiras décadas do século XX.

vinte, *Mademoiselle Cinema (Novela de costumes do momento que passa ...)* de 1923, cujo estilo e temáticas dialogam diretamente com o cinema e as transformações socioculturais de seu tempo. Em uma de suas crônicas Costallat expressa o que sentia em relação àquela arte nova que era sinônimo de modernidade: “a função do escritor é narrar a vida, como a função da pintura é reproduzir a cor, (...), e a cinematografia o movimento.” (COSTALLAT: 1921, p. 27). Segundo o biógrafo Ruy Castro ele foi “uma espécie de novo João do Rio, em prosa ágil, de frases curtas, cheias de expressões em inglês” desenvolveu um estilo onde “se a velocidade era um requisito da modernidade, Costallat não perdia tempo”, fazendo uma “literatura com o sotaque e a excitante afobação dos vespertinos” (2019, p. 226)⁹.

Figura 2: Símbolo *Ex-libris* da editora de Benjamin Costallat.



Fonte: Acervo da autora.

Em solo brasileiro, a invenção chegaria meses depois e se realizaria na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, a primeira projeção de imagens em movimento (VIANY, 1993; GOMES, 1996). No que toca às primeiras filmagens realizadas aqui, “é voz corrente entre os estudiosos que o nascimento [do cinema brasileiro] data mesmo de 1898” (BERDARDET, 2008: 19).

“Após a filmagem inaugural”, a produção vai acontecer “com relativa regularidade, mas é apenas em 1907 que a produção brasileira se encorpa” (*Ibidem*:

⁹ Segundo Ruy Castro, o cronista, crítico, dentre tantas atividades que exerceu, também se destacou ao fundar sua editora e a ressignificar o papel do editor no Brasil, assim como do designer gráfico para os livros.

31). Na primeira década do século XX, mais precisamente no referido ano é que “se multiplicam as salas fixas” (*Ibidem*), pois datam desse período grandes reformas urbanas na capital federal e a instalação da rede de luz elétrica, possibilitando a abertura de espaços de exibição. Nesse período, “a produção [de filmes] provém em grande parte da iniciativa de donos dessas salas, que se tornam [...] simultaneamente exibidores e produtores” (*Ibidem*).

Em paralelo ao que se passava no Brasil, o cinema se expandia e se complexificava. Padrões técnicos e de comercialização, desenvolvimento da linguagem cinematográfica, expansão e concorrência de grupos empresariais e tantas outras características dessa incipiente indústria amadureciam. Em meados da segunda década do século XX, Hollywood começava sua expansão internacional, aproveitando o vácuo que empresas europeias deixavam com a primeira guerra mundial e o Brasil recebeu em 1915 a primeira de muitas multinacionais. Segundo recente pesquisa de Pedro Butcher (2019):

Nas bases da penetração mercadológica mundial do cinema americano está a montagem de uma rede de distribuição que trabalha para garantir a presença majoritária de seus filmes nas telas. A formação dessa rede foi acompanhada de uma estratégia discursiva e publicitária para forjar uma ideia de superioridade de um modo de fazer e de apreciar os filmes

Num primeiro momento dos estudos da história econômica do cinema, o filme continuou ocupando posição central. A descrição do modelo industrial comercial estabelecia a produção como ponto de partida de toda uma cadeia, cujo objetivo final seria a sala de exibição. No entanto, nas origens da atividade, o objeto que se configurou como principal mercadoria a ser comercializada não era o filme, mas o aparelho de captação e reprodução da imagem em movimento. Foi o fascínio em torno de uma nova tecnologia que despertou a curiosidade das plateias e deu origem a um negócio. Filmes eram produzidos, antes de tudo, para que uma nova tecnologia pudesse se fazer ver. Mais tarde, quando os líderes dessa primeira fase saíram de cena e deram lugar a novos empresários e companhias poderosas, seus principais empreendedores vieram justamente dos ramos da distribuição e da exibição. Ou seja, a indústria do cinema nos Estados Unidos não se organizou em torno exclusivamente da produção, mas a partir desses três pilares. Os modos de circulação e de exibição dos filmes contribuíram para determinar seus modos de produção.

Em um processo simbiótico e dinâmico, marcado por influências e tensões múltiplas, paralelamente à organização da indústria cinematográfica americana vai se moldando um formato que consagra o filme narrativo de longa-metragem como padrão para o cinema de exploração comercial - um modelo que, a partir da expansão internacional de Hollywood, seria adotado em escala global. No momento em que esse modelo estava em formação, a partir da segunda metade da década de 1910, os custos de produção da indústria do cinema americano passavam por um aumento significativo, exatamente quando a Europa entrava na Primeira Guerra, praticamente cessando o fornecimento de filmes para o mercado externo e, também, compra de filmes americanos. Nesse cenário, a América Latina emergiria como o território que reunia as melhores condições para ser conquistado. (p. 22)

Estava em curso a construção do mercado cinematográfico internacional que destinava ao Brasil o mesmo papel definido previamente no comércio internacional. À luz do que nos sugere Furtado, a problemática da inserção internacional do “capitalismo dependente brasileiro” também é sustentada por Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977), um dos principais pensadores do audiovisual brasileiro, no que dizia respeito ao nosso cinema:

“Havia um mercado a ser criado e a tarefa foi executada pelas firmas cujos nomes pontuam a era primitiva do cinema: Pathé, Nordisk, Itala, Cines, Vitagraph e Biograph. Nasceu, floresceu e consolidou-se [no Brasil] um mercado exclusivo para o filme vindo de fora.” (GOMES, 1981, p. 309)

Nessas duas primeiras décadas do século XX, a produção de filmes nacionais passou a concorrer de forma desigual com as obras estrangeiras, não contando com o Estado para regular as disparidades mercadológicas no seu próprio território (SIMIS, 2015).

1.2 PARA TODOS, SELECTA E CINEARTE: FORMAÇÃO DE UMA CONSCIÊNCIA CINEMATOGRÁFICA BRASILEIRA

Em um mercado já “previamente demarcado” pelo poder estadunidense, data de 1924 a periodicidade de colunas específicas para as produções brasileiras nas revistas *Para Todos*, escrita por Adhemar Gonzaga, e por Pedro Lima na revista *Selecta*. Apenas na década seguinte, com o surgimento de uma revista inteiramente dedicada ao cinema, a *Cinearte*¹⁰ (1926-1942), idealizada e lançada por Adhemar Gonzaga, que vai se desenvolver uma “nova fase” da “defesa sistemática do Cinema Brasileiro” (GONZAGA, 1989, p. 37). “[...] A revista tentava promover a produção nacional, sem descuidar, no entanto, de lutar por uma maior profissionalização da atividade cinematográfica entre nós” (*Ibidem*). Esse movimento acabou formando “pela primeira vez uma consciência cinematográfica nacional” (SIMIS, 2015, p. 82) daqueles que produziam, exibiam e trabalhavam no cinema brasileiro.

Figura 3 – Capa da primeira revista *Cinearte*.

¹⁰ A revista *Cinearte* é ainda hoje um periódico fundamental para se conhecer e entender o cinema brasileiro. Todos os seus números foram digitalizados e encontram-se disponíveis em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Arthur Autran em “O pensamento industrial cinematográfico brasileiro” (2013) nos explica que:

Dado essencial dessa nessa estruturação foi a campanha pelo cinema brasileiro organizada entre 1924 e 1930 por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima por meio das páginas das revistas *Para todos*, *Selecta* e *Cinearte* e que envolveu boa parte das pessoas que então faziam cinema no Brasil. [...] [Ambos] pretenderam, para além de divulgar os filmes de ficção aqui realizados, tornar as suas colunas fóruns de discussão, que acabaram por viabilizar a continuidade do pensamento sobre cinema brasileiro, coisa nunca ocorrida pela total ausência de instituições de quaisquer tipos voltadas para esta problemática específica. Daí considerar que a partir de 1924 o pensamento sobre a indústria começou efetivamente a se construir, antes só existiam ensaios de ideias e por mais interessantes que fossem tendiam a cair no vazio da ausência da organicidade mínima do meio sem conseguir qualquer sistematização (p. 27, 28).

Para Paulo Emílio Sales Gomes trata-se de um feito extremamente importante pois “Durante os primeiros trinta anos do século [XX], os produtores brasileiros agiam bastante isoladamente. A partir de 1930, adquiriram um mínimo de espírito associativo e ensaiaram em conjunto algumas reivindicações junto aos poderes públicos” (1981, p. 299).

Mas se a década termina com esse importante movimento de conscientização, também seria nela que mais uma transformação importante se daria:

o cinema falado. Segundo o crítico, realizador, historiador, figura de destaque do cinema brasileiro Alex Viany (1918-1992):

O advento do cinema falado provocou no Brasil as mesmas controvérsias que ocorreram por todo o mundo, e não faltaram os estetas que vaticinavam um fim rápido e inglório para o monstrengo. [...]

No Brasil, isso custou a ser compreendido. No cinema silencioso, tendo de lutar contra dificuldades técnicas e artísticas de toda natureza, e enfrentando ainda uma falta quase completa de distribuição para seus filmes, alguns abnegados, não contando com o fator língua, - que, no cinema falado, daria uma vantagem inicial a qualquer filme brasileiro, - haviam, como vimos, conseguido estabelecer um alto nível artístico, capaz de superar as próprias deficiências materiais.

Justamente quando esse nível fora alcançado, veio o cinema falado, transformando da noite para o dia, todo o panorama da arte-indústria-técnica-comércio (2009, pp. 71, 73).

Tal visão, assemelha-se a de Paulo Emílio:

Em torno de 1930, nasceram os clássicos do cinema mudo brasileiro e houve uma incursão válida na vanguarda mais ou menos hermética. Era tarde, porém. Quando nosso cinema mudo alcança essa relativa plenitude, o filme falado já está vitorioso em toda parte.

A história do cinema falado brasileiro abre-se com um longo e penoso reinício. (1996, pp. 13, 14)

Quase nada sobrou desses filmes de “alto nível artístico” das primeiras décadas restou para serem vistos e analisados e tudo que sabemos sobre eles é trabalho de gerações que militam pela memória audiovisual brasileira. A influência desses filmes na sociedade brasileira, como lembra Viany, será satirizada por Noel Rosa na clássica música “Não tem tradução”:

O cinema falado é o grande culpado da transformação
 Dessa gente que sente que um barracão prende mais que um xadrez
 Lá no morro, seu eu fizer uma falseta
 A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês
 [...]
 Amor lá no morro é amor pra chuchu
 As rimas do samba não são *I love you*
 E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny
 Só pode ser conversa de telefone...

Apesar disso, como falamos, as referidas revistas evidenciam que data desta época a organização de uma consciência cinematográfica brasileira, mesmo que com limites e muita resistência.

1.3 O CINEMA EDUCATIVO NA ERA VARGAS

Também está presente na década de 1920 a defesa de mudanças na educação pública. A reforma educacional defendida por “boa parte da *intelligentsia* brasileira, assim como todo projeto de modernidade, estava no contexto de transformações econômicas e sociais que vinha passando o Brasil, iniciando sua

transição do agrário para o industrial, mesmo que de forma periférica em relação ao contexto internacional. Essas transformações já estavam tendo impactos políticos, sociais, urbanos, no rimo da vida, e o cinema, que como afirmou Hobsbawn (2008) já era muito popular, teria um papel oportuno como afirma Simis (2015):

No período anterior a 1930, o cinema, depois da imprensa, era o meio de comunicação mais importante e, por isso, não causa surpresa o fato de que a ideia de utilizá-lo como meio de auxiliar o ensino já tivesse seus defensores [...]. (p. 25)

O cinema educativo entrou na pauta do governo do distrito federal (Rio de Janeiro) na década de 1920. No âmbito federal, tal formalização só irá se concretizar em 1937, no Estado Novo, com a fundação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), quando o estado de Vargas “tentou assumir o papel de direção e organização da sociedade, valendo-se de organismos culturais articulados sob seu domínio ou, no caso do DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda], próprios” (SIMIS, 2015, pp. 32, 50).

Mas a verdade é que o governo Vargas já vinha se valendo do cinema para outros fins: o Ministério da Agricultura, por exemplo, “tornou-se um dos maiores produtores de filmes” com fins de propaganda internacional dos produtos brasileiros para exportação, assim como outros órgãos que produziam informativos, sendo que o DIP realizará “produção oficial institucionalizada” (*Ibidem*, pp. 110, 111). Mesmo estando em diferentes departamentos, no entanto, isso não significou que o Estado varguista atendia às demandas dos agentes cinematográficos (GOMES, 1981).

Embora com tantas transformações socioeconômicas e culturais, é importante pontuar também o conservadorismo no e do pensamento intelectual brasileiro nesse período. Datam das primeiras décadas do século associações, periódicos, cursos, intelectuais “que vinculavam o ideário eugênico [e] desempenhavam uma função de destaque no processo dinâmico da formação social brasileira” (SANTOS, 2012, p. 3). Com a chegada de Vargas ao poder, esse conservadorismo – e, mais precisamente como apontou Santos (2012), intelectuais ligados a eugenia¹¹ –, ocupará papel central na construção ideológica do “país do futuro”:

Nos anos 1930, a integração nacional tornou-se uma das prioridades do regime pós-revolucionário na construção do Estado e da identidade nacional. [...] o emprego do termo *organização* por autores como Alberto Torres,

¹¹ Dentre os diversos intelectuais citados por Santos (2012) em seu artigo “Intelectuais eugênica. Da abundância de nomes à escassez de investigação”, alguns nomes acabam se destacando devido às suas atuações direta ou indiretamente ligadas ao poder, os quais devido à grande proeminência nas áreas socioculturais brasileira, destacamos: Monteiro Lobato e Roquette-Pinto.

Oliveira Viana ou Gilberto Amado assume forte conotação, pois tratava-se “de dar forma ao que não possui”, de imprimir forma, de produzir estrutura e diferenciação funcional numa sociedade percebida como amorfa, ameboide. É neste sentido que podemos compreender por que o cinema, ao lado da função educativa, tomaria também outro papel fundamental para a política getulista: contribuir para unir e entrelaçar as forças vivas da Nação (SIMIS, 2015, p. 40).

Autran (2013) destaca que “a principal função do Ministério da Educação” será “a constituição da nacionalidade”, e afirma ainda que:

Schwartzman aponta três facetas neste processo: os valores repassados pela escola e meios de comunicação deveriam ter “conteúdo nacional”, o conteúdo era padronizado e a erradicação das minorias étnicas formadas por imigrantes ainda não integrados. [...] Configura-se na perspectiva governamental, aqui representada, sobretudo, no pensamento de Roquette-Pinto, um quadro em que o filme estrangeiro caberia a manutenção econômica do mercado tal qual existia, ou seja, baseado no domínio de Hollywood. Já o produto nacional deveria educar o povo na forma de curtas-metragens exibidos compulsoriamente como complemento de longas. Para além dessa função, caberia à produção nacional fazer propaganda governamental nos moldes de divulgação da ação educativa, ou seja, por meio do filme curto (pp. 119, 120, 124, 125).

Dessa forma, é possível perceber dois usos paralelos para o cinema brasileiro: “um enquanto expressão artística brasileira, que vai continuar lutando para existir e pouco pode contar com o governo para criar medidas de proteção para a produção nacional; o outro enquanto meio de comunicação de massa e instrumento oficial, “mediador”” (LEVY *at. al.*, 2021, p. 6). Além disso:

A cultura de massas que ainda estava em fase embrionária no país, passou a ser percebida como o lugar no qual as diferenças poderiam ser escondidas e encobertas, em razão da integração que o massivo produzia. Nesse sentido, o cinema se propunha a colaborar com o Estado e promover a união nacional. [...] A utilização do cinema a partir de iniciativas oficiais, seria, portanto, veículo de exercício de poder (BAHIA, 2012, p. 31, 32).

Para Vargas, mais do que o cinema, o rádio¹² será um elemento de difusão ideológica essencial o qual será organizado de dentro de sua estrutura governamental, quando relacionado à propaganda, através da Divisão de Rádio do DIP, e quando relativa à educação, através do Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Educação. Como ressalta Autran (2013), diferencia-se o entendimento e apropriação por Vargas do cinema e do rádio:

[...] a Rádio Nacional que oferece um ótimo exemplo da política governamental mais ampla [...], pois a empresa, incorporada pelo governo federal em 1940, evidentemente tinha em sua programação aspectos

¹² Segundo SIMIS (2015) “o rádio também chegou rapidamente ao Brasil, mas com caráter definitivo ou regular só em 1922. [...] O ano de 1934 efetivou o rádio como veículo de comunicação de massas e seu apogeu deu-se entre 1930 e 1950.” (p. 21).

tendentes à propaganda do governo ou à educação em sentido mais estrito, porém o grosso de suas atrações eram claramente voltadas para a disputa de audiência com rádios particulares, no que a Rádio Nacional foi muito bem-sucedida a ponto de se tornar líder incontestável de popularidade naqueles anos. (pp. 129, 128).

Caberia ao (novo) Estado forjar transformações sociais para uma nova base material da sociedade que passava do agrário para a industrialização: criação dos direitos trabalhistas, organização dos sindicatos, construção de um projeto de integração do país etc. Obviamente, tantas mudanças não seriam feitas apenas pelo Estado e sua burocracia, mas também por outras esferas da sociedade, incluindo os intelectuais (SANTOS, 2012) e a ideologia modernizadora deveria organizá-los (SIMIS, 2015). Por exemplo, a apropriação das “ideias” de Gilberto Freyre (1900-1987), “o grande sistematizador do “mito da brasilidade”” e sua “virada culturalista” como explicação da miscigenação social datam desse período, deslocando a questão racial para uma questão cultural, oportuna para uma necessidade crescente de trabalhadores no processo de industrialização em marcha no país e “para o esforço de integração nacional” (SOUZA, 2018, p. 43, 44, 61).

1.4 DOS ESTÚDIOS AO CINEMA NOVO

Como demonstram os estudos de Furtado no clássico *Formação Econômica do Brasil* (1959), as intervenções estatais a partir de 1929 com a crise internacional, voltam-se para salvar as grandes perdas nas exportações de café e, resumidamente, acabam gerando impactos “anticíclicos”, propiciando um “deslocamento do centro dinâmico” da economia, criando condições de um aquecimento industrial voltado para o mercado interno (FURTADO, 1964, p. 225). Tal situação acabaria dando “novas configurações” ao “campo cinematográfico”, acompanhando “as transformações da própria sociedade brasileira”, ao mesmo tempo em que a indústria cinematográfica norte-americana intensificava a ocupação dos mercados estrangeiros com seus filmes (BAHIA, 2012, p. 33).

Diante de um mercado tão marcado pela presença estrangeira, particularmente do filme norte-americano, o modelo de cinema que se almejava para o Brasil só poderia ser o modelo hollywoodiano. Sua materialização em nossas terras se daria em forma de estúdio (SIMIS, 2015, p. 83).

Fundada em 1930 também por Adhemar Gonzaga a Cinédia foi a primeira a concretizar esse modelo, seguida, uma década depois, pela empresa Atlântida

Cinematográfica, fundada em 1941 por Moacir Fenelon e José Carlos Burle. Dessas empresas emergiram talentos como Carmem Miranda, Grande Otelo, Oscarito, José Lewgoy, Zé Trindade, Vicente Celestino que alcançam enorme sucesso e marcaram a história do cinema brasileiro.

As décadas de 1930, 1940 e 1950 formaram o período de glória das chanchadas, produções em grande parte oriundas desses estúdios. Para Paulo Emílio o gênero suscitou desagrvos:

Durante as décadas de 1930 e 1940, a produção se limita praticamente ao Rio, onde se criam estúdios mais ou menos aparelhados. [...] O resultado mais evidente foi a proliferação de um gênero de filmes – a comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical [...]. (1996, p. 14)

Entretanto, numa visão mais distante de sua análise e contando com outras maneiras de se analisar tais obras, podemos afirmar, como explica o pesquisador João Luiz Vieira, que esse novo “gênero” genuinamente brasileiro, foi “emblema de um cinema brasileiro verdadeiramente popular” (2015, p. 61). Embora espelhadas no modelo de produção dos estúdios norte-americanos, essas comédias parodiaram grandes filmes hollywoodianos, por exemplo, nos seus títulos e enredos. “Nem Sansão nem Dalila” ou “Matar ou Correr” ironizaram seus originais “Sansão e Dalila”, “Matar ou Morrer”, expressando a existência de uma concorrência desleal através de anti-heróis, e do “riso” e “uma forte indicação de relação de poder existente na luta pelo mercado cinematográfico” (VIEIRA *apud* BAHIA, 2012, p. 34).

A passagem do Estado Novo para o governo Dutra se constrói com a privatização das políticas. Enquanto Vargas se apropriou do que a sociedade estava criando, forjando na estrutura do Estado uma forma de controle social e reprodução ideológica, Dutra trouxe para dentro do governo os agentes econômicos e seus interesses de mercado, a fim de cancelar suas ações (SIMIS, 2015, p. 133).

Na década de cinquenta, novas tentativas cinematográficas baseadas na forma industrial de fazer cinema aparecem, desta vez em São Paulo, afinal, lá estava a pujança da industrialização brasileira. Segundo Gomes “a irrupção em torno de 1950 da Vera Cruz, Maristela e Multifilmes foi provocada por uma lei do Congresso Nacional que concedia grandes facilidades para a importação de equipamento destinados a estúdios” (GOMES, 1981, p. 303). Tais projetos receberam vultuosos aportes financeiros para a construção de seus estúdios, aquisições de equipamentos, contratação de talentos técnicos e artísticos estrangeiros, a fim de se produzir, de forma contínua, obras que atendessem a padrões internacionais.

Esse cinema transmitiria a nova ideologia, à época, de que o Brasil sabia fazer filmes com padrão industrial internacional, sem que o Estado precisasse se preocupar em produzir as imagens. Mas, com o lançamento de suas produções nos cinemas vieram os prejuízos. As bilheterias dos filmes obtiveram péssimos resultados que não sustentaram financeiramente esse modelo de produção e os estúdios paulistas fecharam suas portas.

Importante lembrarmos também que é na década de 1950, período áureo dos estúdios hollywoodianos e de sua expansão pós-guerra, surge a televisão, herdando características em parte do rádio e em parte do cinema (ADORNO, HORKHEIMER: 1985), rivalizando com este último o espectador. Devido as características desse veículo e sua influência no audiovisual contemporâneo, trataremos desse veículo separadamente no capítulo seguinte.

Amplamente criticado por outras áreas do cinema brasileiro que não se inseriram nesse modelo industrial, o cinema da década de cinquenta também vivia um momento de grandes debates. Autran (2013) destaca na passagem das décadas de 1940 para a de 1950 um ponto em comum:

Se até a década de 1940 a corporação cinematográfica pautou-se na forma de encaminhar suas reivindicações junto ao Estado, pela referência a um grande pai encarnado, sobretudo na figura de Getúlio Vargas, bem outra seria sua atuação a partir dos anos 1950. Acompanhando as próprias transformações políticas, econômicas e sociais do país, assim como o aumento da consciência da complexa problemática da industrialização do cinema, as relações com o Estado tornaram-se mais institucionalizadas. De grande importância no progresso dessas relações foram os três congressos organizados pela própria corporação: o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro – ocorrido em São Paulo [... em] abril de 1952 –, o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro – ocorrido no Rio de Janeiro [... em] setembro de 1952 – e o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro – ocorrido em São Paulo [... em] dezembro de 1953. [...] Nos congressos, o Estado seguiu constituindo-se como o principal centro para o qual confluíram as reivindicações do meio cinematográfico (pp. 151, 152, 154).

Nesse contexto, as ideias do crítico e diretor Alex Vianny (1918-1992) traziam a luz questões importantes sobre a estética produzida por esse tipo de produção “industrial” e importado. “Em Vianny surgia acrescida à ideia de industrialização, a ênfase na necessidade de uma afirmação nacional no plano da cultura” (RAMOS, 1983, p. 21).

Para o pesquisador José Mario Ortiz Ramos (1951-2012), no período entre “55 e 60 [...] navegava-se nas ambiguidades ideológicas do governo Kubitschek”, para

o qual “estavam dissociados desenvolvimento/industrialização e autonomia econômica” (1983, p. 20). Assim, continua o autor, nas “diretivas do governo JK” o desenvolvimento nacional era promovido “através da associação dependente, crescente com o capital internacional” (*Ibidem*). E, no que diz respeito às articulações dos agentes cinematográficos, Ramos destaca ainda que:

Temos desde o período 55-60 duas correntes se chocando: uma mais “nacionalista” se articulando de forma tática com o desenvolvimentismo, e outra mais pragmaticamente “industrialista”, colada ao ideário do governo JK, oscilando cuidadosamente entre a ferrenha busca de um cinema nacional e o cuidado em não hostilizar “os nossos fornecedores”. (*Idem*, p. 23)

Foi nesse contexto de discussões dos anos 1950 que um filme se torna um novo marco do Cinema Brasileiro: *Rio 40 Graus* do diretor Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) de 1956. Com influências do neorrealismo italiano, sua narrativa protagoniza jovens negros e seus dramas cotidianos pela cidade do Rio de Janeiro, sendo esta, como o título sugere, uma das principais personagens, contrapondo-se aos filmes paulistas filmados em grande parte em estúdios. *Rio 40 Graus* expunha personagens, a cidade, o morro, a favela, o samba de forma inovadora. Seus números musicais, diferentemente das chanchadas estavam inseridos na diegese do filme, ou seja, enquanto elementos da história, de seus personagens.

O filme apresentava uma estética nova e incomodava as autoridades brasileiras, que passaram a persegui-lo e censurá-lo. Os argumentos eram variados: desde críticas de que o filme não era fiel a realidade visto que “no Rio de Janeiro [...] nunca havia feito 40 graus”, ou que o filme mostrava “o Rio de Janeiro desorganizado e com suas misérias” e “só apresenta aspectos negativos da capital”, até alegações de que o filme “tem como fim a desagregação do país”. Segundo a jornalista, pesquisadora e crítica cinematográfica Helena Salem (1948-1999), mais do que uma campanha que acabaria ganhando vulto nacional e internacional pela liberação do filme, é interessante observar que “a luta pelo filme passou a se confundir com o crescente agravamento da situação política”, evidenciando disputas na alternância de poder no período com tentativas de “golpes” e “contragolpes” de “forças direitistas”, que só se concretizariam na década seguinte (SALEM, 1987: 113-125). O filme de Pereira dos Santos deflagrava, assim, as bases do movimento que viria a se seguir, com os incômodos que essa nova cinematografia causaria na sociedade brasileira.

Figura 4: Cartaz do filme *Rio 40 graus*¹³ de Nelson Pereira dos Santos, de 1956.



Fonte: Acervo Regina Filmes, cedido à autora.

Questionando os padrões externos do cinema hegemônico que moldaram fortemente as décadas anteriores com seus estúdios e fábricas de filmes, surge o Cinema Novo. Movimento complexo e de grande força estética, é tido por alguns teóricos como “o mais significativo da história do nosso cinema” (XAVIER, 2001, p. 14). Suas influências eram oriundas do já citado neorrealismo, mas também da *novelle vague*, do *cinema-vérité* documental, ao mesmo tempo que dialogava com a literatura modernista brasileira das décadas anteriores.

O grupo de cineastas que compunham tal movimento queria construir uma imagem diferente do país, valendo-se do estado precário de produção para construir uma nova estética. Glauber Rocha (1939-1981) definiu o grupo de cineastas, e o cinema que realizavam, no seu conhecido “manifesto” *Eztetyka da Fome* que vinha ao mundo já depois do golpe militar brasileiro, em 1965:

“[...] De Aruanda a Vidas Secas, o cinema novo narrou, descreveu poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome [...]; foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores

¹³ O filme foi pioneiro em protagonizar atores negros assim como valorizar compositores populares, como o sambista Zé Keti no cinema brasileiro.

e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. O que fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político.” (2004, p. 65)

Durante esse período “democrático”, narrado em detalhes por SIMIS (2015), de 1945 até 1964, acontece uma longa discussão sobre o projeto de regulamentação do cinema, mas nada se constrói de concreto. Apenas já durante a ditadura implantada com o Golpe de 64, no ano de 1966 é que uma ação concreta é realizada: a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC)¹⁴ e, após o AI-5, em 1969, é criada a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), vinculada ao Ministério de Educação e Cultura e ao próprio INC. Com ela, é estruturada uma política mais complexa e concreta para o cinema brasileiro.

1.5 O CINEMA BRASILEIRO APÓS O GOLPE DE 1964

Após-golpe de 64 que levou o país a um novo período de ditadura e o AI-5¹⁵, o cinema que estava sendo produzido por esse grupo se dissipa e uma das correntes aponta numa outra vertente intitulada “Cinema marginal”. Esse novo grupo passa a radicalizar mais esteticamente, apelando para elementos grotescos, figuras à margem da sociedade como prostitutas, marginais, elementos de horror kitsch, como os filmes de José Mojica Marins (“Zé do Caixão”). Em oposição à “estética da fome” o grupo vai explorar a “estética do lixo” e, mais tarde, explorar as influências trazidas pelo Tropicalismo e as transformações por que passavam a indústria cultural, as influências da televisão e seus mecanismos de massificação (FERREIRA, 2000). Mesmo diante de um período difícil, a censura e repressão não impediu que os diretores brasileiros produzissem obras de grande valor para o cinema: *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr., 1969), *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1971), *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971); *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972), *Câncer* (Glauber Rocha, 1968/72), dentre muitos outros títulos.

¹⁴ Segundo versa o DECRETO-LEI Nº 43, de 18 de novembro de 1966, já no período ditatorial, o governo Castelo Branco “cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45 da Lei nº 4.131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de Legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências”. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-43-18-novembro-1966-378093-publicacaooriginal-1-pe.html>

¹⁵ Ato Institucional n. 5 de 1968, em resumo, dava plenos poderes ao Presidente da República sobrepondo-se à Constituição Brasileira e suspendendo várias de suas garantias, o que fez com que o regime militar entrasse na sua fase mais dura.

Mas essa fartura de produções não se deu por acaso. Embora vivêssemos um período muito hostil no país, os anos 60 e 70 foram muito relevantes em termos institucionais para o cinema brasileiro. De 1966 a 1975 o INC, autarquia submetida ao Ministério da Educação e Cultura, atuou como instituição de fomento através de diversas ações. Suas resoluções impuseram cotas para a exibição de filmes brasileiros nas salas de cinema, implementou controles das bilheterias, criou prêmios relativos a renda e qualidade das produções e mecanismo que taxavam a remessa de lucros das obras estrangeiras aqui lançadas, possibilitando a aplicação de tais recursos em obras brasileiras. Tais mecanismos iriam inspirar futuras ações quando em décadas seguintes a Ancine fosse criada.

Entretanto, mesmo com tais mecanismos, os filmes do Cinema Novo não encontravam muito espaço no mercado. À exceção de Joaquim Pedro com “Macunaíma” em 1968, que alcançou êxito de público e se tornou modelo de filme popular no Brasil da época.

O quadro toma outras proporções quando a EMBRAFILME é instituída em 1969. Naquele momento, o Estado reconheceu concretamente que a cultura e a comunicação envolviam relações de poder. Assim, também foram criados o Ministério de Telecomunicações (1967), a Telebrás (1972), a Funarte (1975) e a Radiobras (1976), ou seja, instituições culturais para a gestão da cultura em consonância com o desenvolvimento do capitalismo no Brasil. Entretanto, é bom lembrar que um ministério exclusivo para a cultura só seria criado na década seguinte, em 1985.

Se compararmos o período de 57 a 66, eram em média produzidos no Brasil 32 filmes por ano. Entre 66 e 69, a produção subiu para 50 filmes por anos e nas décadas de 70 e 80, passa de 80 filmes. A Embrafilme atuou não apenas na produção, mas também na distribuição dos filmes brasileiros fazendo com que o público do filme brasileiro alcançasse patamares da ordem de 30% do total, os maiores até hoje. Sua influência também se dava na área da exibição, pela política de obrigatoriedade do filme nacional e regulação das bilheterias e sistematização dos dados. Nesse mesmo período, o número de salas no Brasil atingiu seu patamar mais elevado historicamente, a marca de 3.276 salas em 1975 e os filmes brasileiros se valeram desse crescimento, marcando presença na programação das salas por todo o país. No final da década de 1970, em paralelo ao “milagre econômico brasileiro”, várias produções conquistaram uma ampla plateia. São sucessos dessa época:

Tabela 1 – Destaques de bilheteria da década de 1970¹⁶

¹⁶ Note que três dos filmes citados na tabela pertencem a “franquia” “Os Trapalhões”, programa televisivo de grande popularidade. Sucesso desde sua criação na década de 60, todos os filmes realizados pelo grupo, ou posteriormente, apenas por Renato Aragão obtiveram grande sucesso de público nas décadas de 70, 80, 90 e anos 2000.

Título	Diretor	Produtora	UF	Ano de Lançamento	Público
Dona Flor e seus Dois Maridos	Bruno Barreto	LC Barreto	RJ	1976	10.735.524
A Dama do Lotação	Neville de Almeida	Regina Filmes	SP	1978	6.509.134
O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão	J.B. Tanko	J.B. Tanko Filmes	RJ	1977	5.786.226
Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia	Hector Babenco	HB Filmes	SP	1977	5.401.325
Os Trapalhões na Guerra dos Panetras	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	RJ	1978	5.089.970
O Cinderelo Trapalhão	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	RJ	1979	5.028.893

Fonte: OCA – Ancine.

Segundo o pesquisador Jean-Claude Bernardet (2009):

O governo Geisel foi sem dúvida um dos governos, se não o governo que, desde o início do século XX, mais atenção dedicou ao cinema. Ampla reforma administrativa que deu mais elasticidade à Embrafilme como empresa, grande aumento de capital da Embrafilme, ampliação da reserva de mercado e inúmeras outras medidas legislativas, criação do Concine – mais próximo do gabinete do Ministro da Educação do que o extinto Instituto Nacional de Cinema –, direção e principais cargos do setor comercial da Embrafilme entregues a profissionais de cinema e não a burocratas. Por que esse empenho? [...] Deve-se tentar entender a atuação cinematográfica desse governo no quadro geral de sua política cultural. Houve um esforço dos governos militares no sentido de fortalecer os mecanismos capazes de criar uma hegemonia ideológica e cultural, não só nos setores populares com organismos como o Mobral, como na classe média com a criação ou dinamização de organismos como o SNT – Serviço Nacional de Teatro –, o INM – Instituto Nacional de Música –, a Funarte – Fundação Nacional de Artes – etc. e os organismos cinematográficos. A particular insistência no cinema me parece deva ser questionada. O cinema certamente não é mais o grande veículo de massa que era nos anos 1930 ou 40, por exemplo. E nessa época, se o cinema atuava no Brasil como instrumento de uma hegemonia, era o estrangeiro, não o brasileiro. Nessa época, o veículo principal era o rádio, o qual não cedeu seu papel para o cinema, mas para a televisão. De forma que o cinema brasileiro nunca teve um papel preponderante na construção de uma hegemonia ideológica. Por isso certamente nunca houve profundo empenho numa produção estatal, propriamente dita, de propaganda ideológica realmente eficiente. De 1946 a 1970, a produção da Agência Nacional não é significativa. O Estado Novo tinha o cinejornal do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda –, que sem dúvida deixou desempregados ou obrigou muitos cinegrafistas da época a se tornarem funcionários públicos, mas nem por isso parece ter sido uma peça fundamental da hegemonia ideológica da época (embora tanto o jornal em si como o efeito que ele teve sobre o público ainda estejam para ser estudados). Depois de 1970, a Agência Nacional volta a produzir regularmente seu jornal e documentários. Apesar de algum esforço para seduzir (o jornal da AN foi o primeiro colorido realizado no Brasil), ele não se comunica bem com o público e sua distribuição é mais do que precária. Os filminhos da Aerp – Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República – são mais bem distribuídos e revelam maior empenho na comunicação (principalmente no governo Médici), mas eles atuam mais pela televisão. Nunca o Estado privilegiou o cinema como instrumento ideológico hegemônico (pp. 93-95).

Bernardet nos convida a refletir sobre as relações entre controle ideológico e apoio estatal ao cinema brasileiro, na medida em que em sua pesquisa deixa nítida uma

relação entre os governos ditatoriais brasileiros e o desenvolvimento de estruturas estatais de apoio e controle ao audiovisual.

Continua portanto a pergunta em relação ao empenho cinematográfico do governo Geisel, sendo que o cinema pouco atinge as classes populares e talvez não seja tão importante para a construção e a sustentação de uma hegemonia ideológica. Tal empenho provavelmente revela a tentativa de conquistar um público de classe média, razoavelmente informado, cada vez mais influente no que se chama de “opinião pública”. E o fator que me parece fundamental: por estar visceralmente vinculado ao Estado, era fácil para o governo fortalecer esse vínculo e os cineastas não tinham alternativa: aceitar tal fortalecimento que consolida a produção no mercado – e pagar preço. O cinema já representava um terreno preparado para essa ação do governo, que obstáculos podia ele encontrar? O Cinema Novo, que tanto irritava os governos militares, tinha sido liquidado e desenvolviam-se entre os intelectuais cineastas posições ideológicas próximas do tema da “união nacional”, que não representa nenhum perigo para esse regime. Ao contrário, a união de toda a nação é tema constante dos dirigentes, e o nacionalismo é bem-visto em muitas áreas do poder, tanto entre civis como entre militares. O povo que aparece nos filmes, de modo geral, não é um povo consciente, organizado, voltado para problemas atuais e desenvolvendo formas de ação e de agressividade. Conforme os filmes e os diretores, o povo se dedica ao artesanato e ao folclore, formas culturais que vão desaparecendo e que é preciso registrar antes que sumam: Essa é, aliás, a política oficial do governo e de sua Campanha de Defesa do folclore, substituindo um povo real e atual pela imagem edulcorada de um povo fixado em suas tradições históricas, devidamente esvaziadas, e alheio ao atual momento histórico. Ou então o povo é visto em festa, ou como bom, ingênuo, manipulável e burro. Com exceção de poucos filmes – e, sempre documentários de curta metragem –, o cinema apresenta a imagem romântica de um povo pacato. Isso, aliado a algumas posições de cineastas diante do problema do Estado, como vimos anteriormente, criou um terreno propício para a ação do governo. Uma das principais atitudes do governo Geisel constituiu em desarticular a oposição que os cineastas faziam ao governo Médici: promessas de cunho liberal, de solucionar o problema da censura, convite feito a um produtor significativo para a direção da Embrafilme. De modo geral, cooptação de quadros. [...] Esse panorama sugere que, com intenção deliberada ou não, a atuação do governo sobre o cinema foi no sentido de usá-lo, devido ao conjunto de condições favoráveis que oferecia, como balão de ensaio para a constituição de uma produção cultural semioficial. Sem assumir totalmente a produção, mas através de um complexo sistema de medidas legislativas e de incentivos, o Estado passa a ter um imenso poder de controle sobre a evolução da produção cinematográfica, não só em termos industriais e comerciais como ideológicos. É provável que atualmente, o cinema ofereça ao Estado um campo de experimentação privilegiado para aprimorar mecanismos de controle na área cultural em geral.

Os fatores que compõem essa situação obviamente não escapam a muita gente no que diz respeito tanto à atuação econômica e burocrática do Estado como à repressão. Num debate na revista *Positif* (6/1972), Gustavo Dahl expõe a atuação do governo Médici em dois níveis: “[...] ao nível econômico, ocorre o seguinte: no último ano, o governo brasileiro tomou medidas importantes para proteger a indústria cinematográfica, chegando até a investir financeiramente. Ele consegue assim aumentar a produção [...]. Ao nível cultural, a pressão do governo contra tudo o que não está em total acordo com suas posições é muito violenta, desproporcional”. O que surpreende nessas declarações, como em inúmeras outras análises do cinema brasileiro, é que não se procure uma articulação entre os dois níveis aludidos, como se eles pertencessem a realidades heterogêneas. (*Idem*, pp. 93-97).

As argumentações relativas à neutralidade da Embrafilme, que Aufran (2013) indica como “independência” ou “autogestão”, segundo o pesquisador, “não se sustenta minimamente diante da análise das pressões exercidas pela ditadura sobre a empresa em diferentes momentos” (p. 98). Retomaremos estas análises no capítulo 3, quando tentaremos entender a natureza do Estado brasileiro e suas formas de agir para a área audiovisual.

1.6 PARALELO AO CINEMA, O MUNDO ANALÓGICO DA RADIODIFUSÃO

No sentido de pavimentar o caminho para a compreensão do tipo de convergência que vivemos hoje no audiovisual é necessário também acompanhar o movimento do rádio e da televisão no Brasil. Por isso, tomaremos como referência algumas pesquisas que analisaram a história da televisão no Brasil e nos Estados Unidos para construirmos um histórico mínimo para entendimento sobre a distância e barreiras colocadas em relação ao cinema brasileiro, onde poucos conseguiram “deslizar” (BAHIA, 2012; 2014) de um meio ao outro, numa época anterior a convergência atual.

Além disso, tal histórico se faz importante para, num momento posterior da dissertação no qual também falaremos das transformações tecnológicas que levaram a evolução das telecomunicações e a criação e ampliação dos meios informacionais e da internet, entendermos as complexas características do audiovisual hoje e como sua evolução se valeu de elementos dos diversos meios que foram sendo criados.

Segundo Hobsbawm, as transformações na vida doméstica começaram, na verdade, com o rádio forjando uma nova forma de organização (programação) do cotidiano: “A mais profunda mudança que ele trouxe foi simultaneamente privatizar e estruturar a vida de acordo com um horário rigoroso, que daí em diante governou não apenas a esfera do trabalho, mas a do lazer” (2008, p.195). Por um determinado momento, rádio e cinema eram consumidos em paralelo: o primeiro internamente e o cinema ocupando o centro dos bairros, o programa familiar das matinês dos finais de semana¹⁷.

¹⁷ O documentário *Cine Vaz Lobo* do cineclubista e geógrafo Luiz Claudio Motta Lima, produzido no âmbito das atividades do cineclubes Subúrbio em Transe, ao narrar a luta dos moradores das redondezas do cinema título do filme, oferece um interessante panorama da vida do subúrbio carioca em décadas passadas onde o cinema ocupava e organizava a esfera pública dos hábitos culturais, era

No paralelo a construção cinematográfica brasileira, as discussões e embates para a regulação da área, na década de 1940 a televisão é criada e logo depois chega ao Brasil. Embora só fosse se ramificar por completo no território continental brasileiro em fins da década de 1970 início da de 1980, por demandar um nível de desenvolvimento tecnológico e uma política de acesso a esse “bem” para se expandir, a televisão demorou a entrar na pauta das discussões dos grupos que pensavam e interagiam com os governos e demandavam uma política pública para a área. Sua história possui características bastante distintas do cinema.

Por si só a televisão é um meio com características própria e que demandava infraestruturas de transmissão distintas do cinema, herdando características desse meio mas também do rádio (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Como já falado, seu desenvolvimento também proporcionou ramificações e a construção de um novo segmento que foi a “tv paga”.

A pesquisadora Maira Bianchini destaca que é preciso entender que a criação e o desenvolvimento da televisão com características comerciais nos EUA é diferente do desenvolvimento do veículo em outros países:

é importante observar, primeiro, que o sistema televisivo norte-americano se desenvolveu no auge do crescimento acelerado e da prosperidade na economia do país no período pós- Segunda Guerra Mundial, no coração do capitalismo fordista, principalmente durante a década de 1950. [...] A televisão representava a criação de um novo e próspero mercado tanto para os aparelhos de recepção das emissões em radiodifusão de imagens e sons, quanto como ferramenta de marketing para os bens de consumo de massa, os quais também estavam em pleno desenvolvimento no período [...] funcionava também como ferramenta ideológica de promoção dos ideais de consumo, de movimentação política e de mobilização e formação da opinião pública (2021a, pp. 21, 22).

E, por isso, continua a autora:

A atuação do Estado favoreceu a implementação da indústria televisiva ao prover subsídios para o crescimento da produção e do consumo de massa em todos os âmbitos da economia americana, inclusive nas telecomunicações, garantindo a manutenção da infraestrutura e do mercado necessário para o florescimento dos negócios. (*Ibidem*)

Nesse nascedouro da televisão, os estúdios hollywoodianos a encaram como ameaça e ao longo dos anos as audiências dos cinemas caíram significativamente, a ponto da indústria cinematográfica construir estratégias de sobrevivência criando, através de pesados investimentos tecnológico, implementações nas salas de cinema

o “centro de sociabilidade”. O filme pode ser visto gratuitamente no canal do Cineclubes Subúrbio em Transe: <https://www.youtube.com/watch?v=KrmY4T4w-Fw>

que as diferenciavam da experiência televisiva. Os grandes estúdios produziram na época filmes de grandes investimentos, é a época dos filmes épicos, e com características que valorizavam as invenções de projeção (LUCA, 2009), com as enormes telas de cinema.

Posteriormente, os estúdios passaram a ver a televisão como uma possibilidade de ampliação dos ganhos das obras e regras de exibição entre a indústria cinematográfica foram sendo estabelecidas para delimitar a carreira e oferta dos filmes nos diferentes meios: “ficou claro que, mais do que concorrentes entre si, os veículos complementavam-se” e a televisão “poderia trazer resultados adicionais” (*Idem*, p. 274, 275).

Embora as relações entre estúdios e televisão possam ser desdobradas, possuindo cada meio seus desenvolvimentos próprios e entre si diversos pontos de tensões, podemos afirmar que muitas dessas regras, ou “axiomas” como define Luca (2009), só começaram a ser questionados com a digitalização dos processos de produção/captação, assim como distribuição e exibição¹⁸ e só estão sendo rompidas de fato atualmente com as plataformas de streaming, algo que trataremos mais a frente.

Segundo Luca (2009), a implementação do meio televisivo no Brasil na década de 1950 descortina as relações políticas existentes no país:

[...] constituição das emissoras de tv brasileiras que foram concedidas mediante políticas clientelistas e regionalistas, premiando aliados, mesmo que temporários, dos que estavam no poder. Coube a Assis Chateaubriand, proprietário do conglomerado DIÁRIOS ASSOCIADOS, inaugurar a primeira emissora: a TV Tupi. A RECORD foi destinada à cadeia de emissoras de rádios de Paulo Machado de Carvalho, que era, também, um influente dirigente esportivo. A TV BANDEIRANTES teve como nascedouro uma emissora de rádio de propriedade do ex-governador de São Paulo, Adhemar de Barros, que foi transferida para seu genro João Saad. A TV EXCELSIOR foi lançada por Mário Simonsen, o maior exportador de café do Brasil [...]. (p. 305, *grifos do autor*)

Em pesquisa mais recente, Tomaz Penner também vai questionar essa relação da radiodifusão com o poder no Brasil apontando que “a conformação da mídia brasileira respeita parâmetros legais, mas sem dúvida atenta contra a noção de pluralismo de fontes de informação que sustenta a concepção moderna de democracia” (2016, p. 29). O autor vai chamar atenção e detalhar em seu estudo

¹⁸ O filme documentário *Side by side* de Christopher Kenneally narra a transição dos processos analógicos de captação, edição, finalização e exibição analógica para o formato digital e seus impactos estéticos e financeiros para os grandes estúdios e empresas, assim como para os profissionais independentes da indústria cinematográfica estadunidense.

informações sobre o controle de emissoras por parlamentares e políticos que ocupam cargos em órgãos da administração direta como prefeitos cujos dados são disponibilizados pelo *Projeto Donos da Mídia*¹⁹.

Àquela época, o meio televisivo não possui regras regulatórias próprias “que não fossem simples regras técnicas da transmissão e aos códigos genéricos, como a submissão prévia dos programas à Divisão de Censura Federal da Polícia Federal” (LUCA, *op. cit.*, p. 310) e não havia a percepção por parte dos agentes cinematográficos de que era um espaço a ser resguardado pelas políticas públicas que estavam em discussão para o cinema (*Idem*, p. 307).

Nesse sentido, Bahia (2014) trouxe importantes informações sobre a exibição de filmes brasileiros nas grades de programação das emissoras de televisão entre os anos de 1955 à 1969. Segundo a autora, nesse período “não eram divulgados os nomes dos filmes exibidos. As emissoras tinham programas específicos para filmes (ficção e documentário) e seus nomes é que eram divulgados e não o título do filme” (p. 91). E continua a autora, “o crescimento do número de filmes não implica necessariamente em um crescimento do cinema dentro da programação. Essa participação sempre foi pontual” (p. 92).

Segundo Luca (2009), quem irá consolidar a televisão enquanto negócio no país será Roberto Marinho:

Iniciou sua investida no campo eletrônico numa pequena emissora carioca que seria financiada pelo grupo TIME-LIFE, numa operação que, mais tarde, seria amplamente discutida em sua legalidade visto que a legislação brasileira de então não permitia a participação do capital estrangeiro. [...] O primeiro passo foi o lançamento do noticiário diário “Jornal Nacional”. Era o primeiro programa transmitido em rede no país, utilizando a base de transmissão por micro-ondas implantada recentemente pela EMBRATEL, a empresa estatal voltada às telecomunicações. [...] O jornalismo passava a utilizar a tecnologia para estar presente, em forma única, dispondo de notícias regionais transmitidas pelas coligadas durante o dia [...], criando um sentido de unidade nacional até então ausente nas emissoras que transmitiam o jornalismo com ênfase às duas grandes capitais do país. (*Idem*, pp. 308-310)

Podemos dizer que tal abrangência e sentido nacional teria como equivalente as transmissões estatais da Hora do Brasil pelo rádio e dos Cinejornais do DIP exibidos nas salas de cinema, ambas iniciativas realizadas pelo governo Vargas.

¹⁹ O projeto é um desdobramento do Fórum Nacional de Democratização da Comunicação e pode ser acessado em: www.donosdamidia.com.br

Com o desenvolvimento industrial do país, o aumento dos centros urbanos, com as grandes obras que cortavam o país e conectavam regiões, foram se desenvolvendo através das empresas públicas a ampliação das telecomunicações²⁰, propiciando a expansão televisiva não apenas nas cidades mas nas regiões mais afastadas. Assim, segundo Luca (2009):

[...] O grande salto, contudo, foi dado em 1970, quando os proprietários das emissoras vinculadas à ABERT- Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão transmitiram em pool, a Copa do Mundo de Futebol, ao vivo, com audiências inéditas. [...] Demonstrava-se que havia um amplo espaço para o crescimento do veículo em um país que tinha uma população de 70 milhões de habitantes e apenas três milhões de aparelhos de televisão, sendo que mais de 80% deles encontrava-se no Rio de Janeiro e em São Paulo [...]. (*Idem*, pp. 310, 311)

Imagem 1 – Antena de televisão na praça de vilarejo do litoral baiano em 1975.



Fonte: Filme *Choque cultural*, de Zelito Viana, Mapa Filmes do Brasil.

Essa proliferação do aparelho televisivo pode ser encontrada em alguns filmes brasileiros que discutem, inclusive, o papel da televisão nas mudanças socioculturais do país. Como citado acima, o filme de Viana também exhibe uma sequência noturna, nessa mesma praça, de um grupo grande de pessoas do vilarejo assistindo coletivamente à programas numa televisão de tubo. Em outras passagens, o diretor

²⁰ A Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) foi criada durante a ditadura, em 1965, pelo presidente militar Castelo Branco, tendo sido privatizada em 1998.

também apresenta cenas filmadas “diretamente do aparelho de televisão” para ilustrar o discurso do personagem retratado no filme, Celso Furtado, mas funcionando também como um exercício estético do uso do vídeo pelo cinema. O filme de Viana acaba sendo uma antecipação de um clássico brasileiro: *Bye bye Brasil* (1979) de Carlos Diegues. Neste, a “Caravana Rolidei” liderada por “Lorde Cigano, o Imperador dos Mágicos e dos Videntes”, interpretado por José Wilker, penetra pelo Brasil profundo, que vinha sendo cortado por grandes obras como a rodovia Transamazônica. A trupe mambembe viajava fugindo das “espinhas de peixe” que se espalhavam com rapidez – as mesmas antenas de televisão captadas por Viana em 1975. Dentre uma das definições que Diegues dá para seu filme, concordamos quando ele afirma ser a sua obra uma “premonição sobre o país” (2014, p. 472), e que embora anteviesse um futuro (àquela altura já presente), o filme também transparece a nostalgia de uma espécie de perda da inocência ou pureza do Brasil que a narrativa oficial do país criou sobre seu passado.

Neste sentido, é preciso entender que essa ampliação das cadeias de televisão brasileiras se dá num contexto regulatório nem sempre cumprido. Segundo Bianchini (2021 a):

A legislação brasileira estabelece que uma empresa de radiodifusão de imagens e sons pode ser concessionária de até cinco estações geradoras de sinais de televisão, o que restringiria a atuação desses empreendimentos em termos de alcance geográfico. No entanto, as grandes emissoras firmam diversos acordos de afiliação para estabelecer redes nacionais de televisão, estruturadas por Cabeças de Rede (CdRs) nacionais, regionais e estaduais – burlando, assim, a legislação que limita o número de estações disponíveis a cada empresa (p. 24)

Essa característica da atuação dos agentes radiodifusores se repetirá em outros momentos históricos quando esses agentes pressionaram os governos para retirarem do escopo das instituições e políticas de cinema, a televisão. Segundo Luca (2009) a Embrafilme na gestão Roberto Farias tentou começar a produção para a televisão, mas o único edital de pilotos televisivos não logrou êxito e as produções realizadas só foram absorvidas por um canal público educativo. O autor também explica que mesmo a Tv Manchete, implementada posteriormente, cujo foco era um público mais qualificado e realizava inovações na sua grade chegando inclusive a contratar diretores cinematográficos importantes, também não permitiu tal aproximação. Segundo ele, “se havia alguma mensagem política a ser transmitida, podia ser entendida que cada um deveria permanecer em seu lugar. Os filmes nas

salas de cinema, os programas (inclusive os seriados) nas emissoras de televisão” (*Ibidem*, p. 315).

E se essa distância era imposta pelos agentes radiodifusores e acatada pelos governos, aconteceria no Brasil, na década de 1980, o que décadas antes as salas de cinema dos EUA e da Europa já vinham sentindo:

A decadência dos cinemas principiou-se nos meados dos anos 80, quando as emissoras atingiram a cobertura nacional e o crédito ao consumidor permitiu que uma considerável parcela da população comprasse aparelhos de Tv. O público dos cinemas foi minguando, caindo gradualmente da frequência recordista de 275 milhões de espectadores em 3.276 salas obtidos em 1975, para 90 milhões de espectadores em 1.428 cinemas, em 1985. Não era o fundo do poço, pois com o lançamento do videocassete a situação ainda se agravaria (LUCA, 2009, pp. 316, 317).

Para Penner (2016) o que se formou no Brasil foi um sistema de radiodifusão em concessão pública para empresas privadas,

[...] na qual os grandes produtores são as próprias emissoras e, responsáveis, portanto, pela distribuição dos conteúdos que elas próprias realizam. Trocando em miúdos, isso representa uma conjuntura desfavorável à realização independente, que, além de lidar com a falta de recursos, se vê impossibilitada de “escoar” suas produções no mercado de mídias tradicional (p. 77).

1.7 O PROCESSO DE “ABERTURA” E A EMBRAFILME: O COMEÇO DO FIM

Na transição das décadas de 70 para a de 80, além das táticas militares de “distensão” e “abertura”, as movimentações sociais que ganham a forma mais contundente nas greves, os revezes do “milagre” aplacam a economia e explodiriam na década (perdida) seguinte. Para o cinema a transição de uma década para outra foi fortemente sentida pois, se na década de 1970

a Embrafilme operou com filmes que obtiveram resultados significativos de público, ao lado do Concine (Conselho Nacional de Cinema), na luta política pelo aumento da cota de tela, da fiscalização dos exibidores e na obtenção de vultuosas verbas governamentais para financiar a atividade, resultando no aumento absoluto e relativo do público e da renda do cinema brasileiro no seu próprio mercado. Todavia, no início da década de 1980 a situação da Embrafilme – e do próprio cinema nacional – já era de crise que se estendeu de forma quase contínua até o fechamento da empresa em 1990. (AUTRAN, 2013, pp. 99, 100).

No lado político, acontecia a abertura do regime ditatorial e um novo governo civil em 1985 que fundaria a “Nova República” brasileira, que vai chegando e já começando o enxugamento da máquina pública, colocando a Embrafilme em seus planos de diminuição de tamanho. Não vamos tirar a responsabilidade do presidente que viria a seguir pelo sepultamento da empresa, mas a verdade é que Sarney, apesar

de ter fundado o Ministério da Cultura e ter se aberto ao diálogo com a classe cinematográfica que exigiam soluções para a agonia do órgão, solicitou, então, que a classe em conjunto com funcionários do Ministério – a Comissão Pimenta-Sarney –, elaborassem um diagnóstico da situação da empresa pública e propostas. No que diz respeito a primeira parte, ficou diagnosticado “que a Embrafilme tinha uma estrutura complicada, pois ela acumulava atividades de produção, de distribuição, culturais, técnicas e de controle, o relatório indicava como solução a reforma estrutural da empresa segundo suas áreas de atuação” (AUTRAN, 2013, p. 103) – qualquer semelhança em relação às atividades de regulação, fomento e fiscalização da Ancine não é mera coincidência.

Nesse mesmo período a crise da Embrafilme a levava a ser desacreditada publicamente não apenas pelo debate interno da classe, mas também por uma

má vontade a partir dos anos de 1980 de parcela expressiva da grande imprensa brasileira com tudo que fosse relativo à Embrafilme, ou, de forma mais geral, às relações entre cinema e Estado. A *Folha de S. Paulo*, certamente o veículo mais destacado neste sentido, chegou a organizar uma campanha de forte tom acusatório contra alguns dos principais cineastas brasileiros com o malicioso título de “Este milhão é meu” que extrapolou as páginas do caderno cultural *Ilustrada* para o primeiro caderno incluindo-se aí agressivos editoriais (AUTRAN, *op. cit.*, p. 101).

Ainda assim, no início da década de 1980, muitos filmes também conseguem atingir um público considerável da ordem de milhões de pagantes. E o percentual total do filme brasileiro frente ao total de público no mercado brasileiro continua alto. Mas o bom desempenho nos primeiros anos da década de 80 não deixariam o mercado cinematográfico imune a grande crise econômica que assolava o país no pós-milagre econômico. Altas taxas de inflação, desemprego, encolhimento da economia cunharam a década de 1980 como a chamada “década perdida”. Para o diretor cinematográfico Carlos Diegues (2014), o fim da década de 1980 era lido da seguinte forma:

Com o sucesso de vários filmes realizados graças à Embrafilme, Glauber ia embora num momento de euforia. De *Xica da Silva* a *Memórias do cárcere*, tínhamos passado por *Dona Flor e seus dois maridos*, *O amuleto de Ogum*, *Guerra conjugal*, *Lucio Flávio*, *A dama do loteação*, *Marvada carne*, *Doramundo*, *Pixote*, *Bye bye Brasil*, *Gaijin*, *Eu te amo*, *Ele o boto*, *Pra frente Brasil*, *Eles não usam black tie*, tantos e tantos outros filmes bem-sucedidos em crítica e/ou público.

No início da década de 1980, era difícil perceber a gravidade da crise econômica no país e suas consequências para nossa atividade. Mas em meados do decênio já era possível entender o que estava para acontecer. Segundo as estatísticas reveladas pela Embrafilme e pelo Concine, o número de ingressos vendidos no Brasil caía assustadoramente a cada ano, assim como fechavam-se salas de cinema uma atrás da outra.

A crise atingira o cinema de vários modos. [...]

Enquanto o universo cinematográfico encolhia, o Estado brasileiro quebrava com a crise e decretava, em 1985, depois do fracasso dos vários planos econômicos, uma humilhante moratória. [...] A Embrafilme era então abandonada e ignorada pelo Estado falido, sócio majoritário e único responsável pela empresa.

Quando, em 1990, Collor assumiu a Presidência da República, a Embrafilme já era uma moribunda que acabaria sendo enterrada em estado de mortaviva, pelo ódio do novo presidente ao cinema e à cultura nacionais.

Para a maioria dos cineastas, no entanto, a crise da Embrafilme e sua crescente falta de recursos eram atribuídas às administrações acusadas de incompetentes, o que nem sempre era verdade. O embate equivocado começou a se dar no seio da própria atividade, dividindo mais uma vez o que restara do Cinema Novo (pp. 494, 495).

Imagem 2 – *Amor maldito* de Adélia Sampaio²¹, de 1984.



Fonte: Imdb: <https://www.imdb.com/title/tt0274332/>

Com as eleições diretas em 1989 sobe ao poder um governo cuja ideologia era de diminuição do Estado brasileiro. E, assim, no governo de Fernando Collor de Mello acontece o desmonte da máquina estatal, culminando no fim da EMBRAFILME,

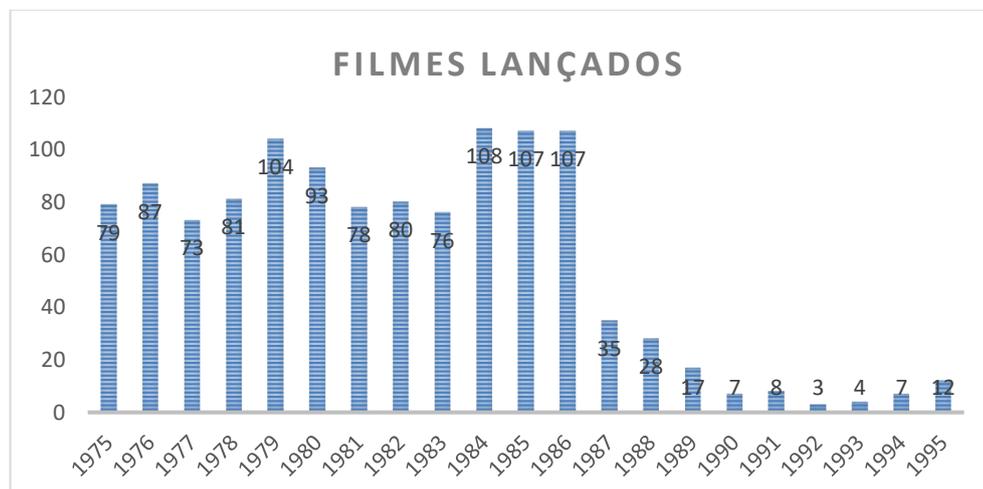
²¹ Em debate realizado na 10ª edição do Festival Visões Periféricas (2016) no qual a diretora foi homenageada, contou que o filme não só não teve patrocínio da Embrafilme como as diversas tentativas que fez junto a empresa estatal fracassaram. O lançamento no circuito de salas de cinema foi igualmente feito de forma independente em poucas salas. Adélia Sampaio é a primeira cineasta negra a realizar um filme de longa-metragem no cinema brasileiro. O relatório Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016 da Ancine evidenciou a ausência histórica de políticas públicas para a diversidade e, nesse sentido, o filme de Adélia Sampaio, antecipou em décadas tais questões. Já no período de “abertura” o filme expurga construções sociais repressoras substanciadas em instituições como a família, a religião e o sistema judiciário que reprimem e impedem, de diversas maneiras, o amor entre duas mulheres.

do Concine (Conselho Nacional de Cinema), da Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura, os instrumentos regulatórios e as bases de dados do setor foram todos extintos e desarticulados, fazendo com que no início da década de 1990 a produção de longa-metragem no Brasil quase que se anulasse. Era um momento muito duro para aqueles que se dedicavam a fazer cinema no Brasil. Bahia (2012) observa as transformações internas e externas:

o mercado consumidor havia se modificado e as crises econômicas de ordem mundial e nacional afetaram o setor cinematográfico. A década de 1980 assistiu à queda da frequência ao cinema em todo mundo e as superproduções de Hollywood, fruto de novas tecnologias, levaram o padrão audiovisual americano a se afastar muito do padrão brasileiro, contribuindo para a preferência pelo produto externo. Um reordenamento global se instalou no país. [...]

No contexto interno, a crise se relacionou com a imposição da televisão como o grande veículo de comunicação nacional. [...] com a televisão aberta, que se fortalecera na década anterior – demonstrando alto potencial lucrativo –, a televisão fechada e o home video, além de outras formas de lazer. (pp. 56, 57).

Gráfico 1 – Evolução dos filmes lançados em salas de cinema brasileiras.



Fonte: Dados Filme B.

Segundo Luca, “o Governo Collor que, sob argumentos de modernizar e revitalizar a cultura no País, extinguiu grande parte dos órgãos setoriais [...] sem estabelecer substitutos ou procedimentos que os sucedessem” (2009, p. 324), num momento em que a televisão aberta já estava estabelecida enquanto “veículo de comunicação nacional” (BAHIA, *op. cit.*, p. 56), e, como falamos, os segmentos de tv paga e *home video* operavam em alta lucratividade e sem regulamentação no Brasil. Com Collor o cinema passava a ser “um empreendimento de mercado” (*Ibidem*) onde o filme brasileiro ocupava resíduos mínimos como demonstra o gráfico acima.

Segundo o crítico e pesquisador Marcelo Ikeda, entre 1991 a 1993, a obra brasileira ocupou menos de 1% do segmento de salas de cinema (2021).

Com intensa movimentação da classe artística e cinematográfica, em 1991 e 1993 entram em vigor duas leis que impulsionariam a mudança desse quadro, a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual²², respectivamente. Esse novo modelo de financiamento fez com que o Estado brasileiro voltasse a investir no cinema e estimulasse o crescimento do mercado, mas agora de forma indireta, em parceria com a iniciativa privada. Embora controversos e criticados até hoje, essa nova forma de financiamento do cinema fez com que a produção de filmes voltasse a subir para patamares maiores em 1999. Nas palavras de Bahia (2012):

Essas leis representam um novo modelo de relacionamento da esfera pública com a cultura, centrado na articulação com a iniciativa privada via renúncia fiscal.

[...] Nos anos 1990, o Estado entrou como parceiro do cinema, favorecendo e estimulando a competição do mercado, ao mesmo tempo que se afastou de medidas abertamente intervencionistas, ao optar pelo recurso de incentivos fiscais.

As leis de incentivo foram criadas para ter um caráter emergencial e provisório, cuja previsão era de vigorar por um período de dez anos. A ideia inicial dessas leis era impulsionar a formação de um mercado cultural, para que depois, com o tempo, ele se tornasse autossustentável, independente dos recursos do Estado.

[...] Com esses mecanismos, o Estado concede o recurso financeiro, mas desloca a gerência da cultura para a iniciativa privada. [...] é a lógica do mercado que decide quais projetos devem ser financiados, portanto, quais rumos culturais do país. Esse mecanismo de apoio à cultura atendeu às duas demandas da época: por um lado o Estado se isentou de quaisquer interferência diretas nas produções culturais – ação que apavorou os agentes culturais durante a ditadura militar no Brasil –, por outro se inseriu no projeto de globalização neoliberal no início da década de 1990. (pp. 60, 61).

Lembrarmos que a Lei Rouanet, que sofreu mudanças e foi renomeada em 2019 em “Lei de Incentivo à Cultura” (o que segundo o ex-ministro Sérgio Rouanet foi “um enorme alívio”²³) e novamente agora no início de 2022²⁴, e a Lei do Audiovisual ainda estão vigentes no Brasil, sendo que a segunda necessita de renovação, o que tem sido feito regularmente (IKEDA, 2021). Mas o que consideramos importante frisar

²² Lei Federal de Incentivo à Cultura é a lei de nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991 que institui políticas públicas para a cultura nacional, como o PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura. Essa lei é conhecida também por Lei Rouanet em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet, secretário de cultura de quando a lei foi criada. E Lei de nº. 8.685 de 1993, conhecida como “Lei do Audiovisual”.

²³<https://oglobo.globo.com/cultura/e-um-enorme-alivio-diz-sergio-paulo-rouanet-sobre-mudanca-de-nome-na-lei-23616998>

²⁴ No início de fevereiro de 2022 o presidente Jair Bolsonaro faz novas mudanças na Lei de Incentivo à Cultura reduzindo os tetos de captação de projetos assim como rubricas para pagamento de profissionais e é criticado em diversos artigos que circularam na imprensa, dentre eles: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/em-acao-eleitorea-governo-bolsonaro-desfere-um-golpe-baixo-contra-o-setor-cultural/>.

é que embora defendidas enquanto mecanismos transitórios visto que o mercado cultural se estruturaria de tal forma que prescindiria de sua atuação, são os mecanismos de fomento culturais mais antigos e seus principais “usuários” são os institutos culturais de instituições financeiras como o Itaú Cultural²⁵. Para a pesquisadora Miqueli Michetti (2016):

Essas transformações apontam para algo mais geral do que a área da cultura. É no momento em que as concepções neoliberais sobre o Estado passam a se disseminar no Brasil que fundações e institutos corporativos adquirem força histórica. É preciso reiterar que os processos de globalização e o neoliberalismo não implicam um ocaso do Estado ou sua completa subsunção.

[...] Todas as grandes empresas do país, atualmente, realizam “investimento social privado” e boa parte delas tem fundações e institutos próprios para tanto, como é o caso dos dois maiores grupos privados do país, Itaú e Bradesco. Em cultura, as empresas do grupo Bradesco atuam apenas como incentivadores, já que sua fundação é voltada principalmente para a educação. Já ao grupo Itaú Unibanco ligam-se o Instituto Unibanco, o Instituto Moreira Salles (atualmente independente), a Fundação Itaú Social e o Instituto Itaú Cultural. Além disso, recentemente, membros das famílias ligadas ao grupo têm criado “institutos” e fundações familiares. (pp. 521, 522)

Mas, será com essas leis, mais precisamente com a Lei do Audiovisual, que em meados da década de 1990 a produção nacional cresce e volta a se destacar, num período que ficou conhecido como a “Retomada do Cinema Brasileiro” – expressão controversa que não significou um novo movimento de retomada cultural mas “aponta para uma continuação histórica marcada pela descontinuidade e inconstância da construção do cinema brasileiro [...]. O que houve de fato foi uma retomada da produção fílmica brasileira, e não uma retomada da integralidade do cinema nacional” (BAHIA, 2012, p. 61).

Na mesma década, o parque exibidor brasileiro, por sua vez, também passa por grandes mudanças e começa a se reaquecer com a entrada dos cinemas multiplex atrelado aos shoppings centers. Essa entrada também marca uma mudança no público do cinema pois ao executar um preço mais alto do bilhete, passa também a elitizá-lo (ALMEIDA; BUTCHER, 2003). A exploração comercial da atividade

²⁵ A autora explica ainda que o Instituto Itaú Cultural é tomado como seu principal exemplo pois “ele ilustra bem o mecanismo por meio do qual instituições privadas, sem fins lucrativos, ligadas a grandes empresas, assumem a posição de planejar e decidir o destino de recursos públicos no país. Além disso, por ser ligado ao maior grupo financeiro nacional e por ter boa parte dos recursos oriundos de renúncia fiscal concedida pelo Estado às empresas do próprio grupo, o Itaú Cultural ocupou o 1º lugar entre os *proponentes* de projetos culturais a serem custeados por recursos condicionados pela Lei Rouanet nos 5 dos 10 últimos anos. Em outros quatro desses 10 anos, ele ocupou o 2º lugar e, em 2015, assumiu a 5ª posição [...]. A instituição ocupa ainda o primeiro lugar entre os captadores denominados de Pessoa Jurídica Sem Fins Lucrativos, com captação de R\$ 402.1 milhões de 1996 a 2015. Ademais, os Planos Anuais de Atividades do Instituto respondem a não menos que 5 dos 10 maiores projetos já apoiados por intermédio da modalidade mecenato” (MICHETTI, 2016, p. 523, grifos da autora).

cinematográfica através das salas multiplex “aprofunda a associação do público de cinema ao público consumidor [...] o grande desafio é manter o consumidor o maior tempo possível na sala de cinema, fazendo uso não só do produto fílmico, mas também de alimentos e de outros bens ofertados naquele ambiente²⁶” (BAHIA, *op. cit.*, pp. 65, 66).

Apenas para citar alguns dos filmes desse período, relembramos *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, *Guerra de Canudos* (1996) de Sérgio Rezende, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995) da diretora e atriz Carla Camurati, *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto (1997), *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998) e *Baile Perfumado* (1997) da dupla de diretores nordestinos, Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que raramente (ou nunca) entra na lista dos filmes da “retomada” mas também foi um filme importante que discutia inclusive questões ligadas aos arquivos fílmicos e a preservação da memória nacional visto que seu enredo tratava das filmagens do grupo de Lampião e Maria Bonita. Á época trazia novos nomes na cena brasileira, apontando o nascimento da cena pernambucana que hoje está consolidada (devido também a políticas regionais continuadas).

Imagem 3 – Frame do filme *Baile perfumado* de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, de 1997.



Fonte: Raccord Produções²⁷.

²⁶ Para um detalhamento dessas mudanças no parque exibidor brasileiro ver: Almeida, Butcher (2003) e Luca (2004 e 2009).

²⁷ O filme resgatou imagens “em movimento” do Bando de Lampião e Maria Bonita e seu enredo será construído nas histórias que rondam a forma como essas imagens foram captadas e preservadas. A cena acima integra a sequência na qual Lampião já estava esperando a emboscada que colocaria fim

Alguns dos referidos filmes também se destacaram internacionalmente. Em 1997 o filme *O que é isso companheiro?* do diretor Bruno Barreto é indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Em 1998 *Central do Brasil* de Walter Salles recebe o prêmio máximo no Festival de Berlim, o Globo de ouro de Melhor Filme Estrangeiro além de duas indicações ao Oscar incluindo melhor atriz para Fernanda Montenegro. Além do reconhecimento internacional, o período também foi marcado por filmes de sucesso com estrelas do público infanto-juvenil, como Xuxa e Renato Aragão, artistas da maior emissora de televisão do país, a Rede Globo. No período entre 97 e 2001, ambos lançaram diversos filmes que juntos alcançaram mais de 10 milhões de espectadores, demonstrando a fórmula da associação dos talentos televisivos brasileiros ao cinema continuava forte e seria reexplorada a partir de 1998 pela Globo Filmes, braço cinematográfico da TV Globo. Para Bahia (2012), a “retomada” apresenta uma “cooperação técnica entre televisão, publicidade e cinema” não apenas em termos de participação societária e financeira das obras, fazendo uso dos instrumentos das leis de incentivo, mas acaba por resultar em filmes “com linguagens híbridas e narrativas fragmentadas, diferenciando-se dos demais períodos da cinematografia brasileira.” (*Idem*, p. 66).

Esse traço em relação às formas de produção, ou seja, organização societária e financiamento, instaurados pelas leis de incentivo, serão a principal forma de viabilização das obras até que o Fundo Setorial do Audiovisual em 2006 e a Lei 12.485 de 2011 fossem instituídos. Em relação à linguagem, estas aprofundarão o hibridismo das linguagens mais comerciais como com a convergência dos meios comunicacionais e informacionais, num mundo globalizado que se digitalizava e se virtualizava aceleradamente.

em sua vida e a de seu “bando”. Numa tomada aérea, num período em que drones não existiam e um plano dessa natureza exigia uma complexa logística com voos de helicóptero, ao som do *mangue beat*, Lampião aparece impávido diante do abismo, mirando a imensidão do sertão brasileiro. Revisto hoje, a resistência do cangaceiro e de seu grupo, nos lembra Corisco em Glauber Rocha e soa como uma metáfora da resistência daqueles que insistem em fazer arte no Brasil.

CAPÍTULO 2: O AUDIOVISUAL BRASILEIRO NO SÉCULO XXI E SEUS IMPASSES

2.1 ANTECEDENTES [DO MILÊNIO]: CRISE DO PÓS-GUERRA, REVOLUÇÃO CULTURAL, GLOBALIZAÇÃO E NEOLIBERALISMO

Podemos dizer que o que vivemos no presente é a consolidação de transições significativas em diversos ramos socio-econômico-tecnológico-cultural que foram construindo ao longo das décadas passadas: as transformações no âmbito informacional, iniciando a construção do “mundo” digital; as expansões nas telecomunicações; as transições tecnológicas que impactaram definitivamente a forma como se capta, edita, finaliza, distribui e exhibe os conteúdos digitais; a ampliação, segmentação e internacionalização dos mercados etc. Ou seja, uma miríade de transformações que têm alterado sobremaneira os hábitos socioculturais; a estrutura do mundo do trabalho e as relações nele existentes; a forma como a criação artística é realizada e distribuída/comercializada; as formas de comunicação; os reflexos no mundo político etc. (FURTADO, 1978; LUCA, 2009; ANTUNES, 2020).

A expansão transnacional das empresas não é novidade, como narrou Butcher (2019) quando tratou da questão focando na expansão das empresas cinematográficas estadunidenses e sua chegada ao Brasil durante os anos da primeira guerra mundial em sua tese *Hollywood e o mercado de cinema brasileiro: princípio(s) de uma hegemonia*. Na verdade, podemos extrapolar tal conceito, como nos aponta Furtado em *Criatividade e dependência na civilização industrial* (1978) e também no filme *Choque cultural* (1977) de Zelito Viana, de que a fundação do Brasil se dá justamente com a “expansão da empresa agrícola”, ou seja, com esse processo de internacionalização nos primórdios capitalistas (ou da “assim chamada acumulação primitiva de capital” como nos explica Marx) das “companhias das Índias ocidentais e orientais” pelos novos mundos.

Mas, o que há de novo no período analisado, ou seja, nas três décadas que antecederem o século XXI, é a apresentação das novas características dessa expansão transnacional. Segundo Furtado (1978),

Se deixarmos de lado a visão economicista do capitalismo industrial como simples forma de organização da produção e o observarmos como sistema de organização social, captamos sem dificuldade o real significado da considerável concentração de poder que hoje o caracteriza. É desse ângulo que se torna plenamente visível a vertiginosa evolução nele ocorrida em

menos de um século. [...] As relações econômicas internacionais evoluíram no sentido de uma crescente complexidade ao mesmo tempo que o poder coordenador dessas relações se deslocava em boa parte dos Estados nacionais para as grandes empresas. (pp. 15, 16, 20).

O esgotamento do ciclo de acumulação capitalista do pós-guerra, baseado em grande parte nas transformações tecnológicas da segunda revolução industrial, com seus complexos metalmeccânico e químico com uma estrutura organizacional empresarial fordista e tendo, nos países centrais, seu modelo político na forma do Estado do bem-estar social, são fortemente tencionados em fins da década de 1960, início da de 1970 e vão requerer novas frentes de acumulação que irão se voltar para as áreas informacionais e de telecomunicações. Segundo Sampaio Jr. (1999):

A raiz dos problemas prende-se ao fato de que, ao redefinir as fronteiras de tempo e espaço, a transnacionalização do capitalismo desarticulou as bases do regime central de acumulação e o particular equilíbrio de forças que assegurava a estabilidade da ordem internacional montada em Bretton Woods (p. 17).

Nesse período, como trata Furtado (1978) acima, as empresas transnacionais assumem forças, ou concentração de poder, que criam problemas para os Estados nacionais até então só sentidos pelos Estados periféricos: “a incapacidade de circunscrever o circuito de valorização do capital ao espaço econômico nacional” (SAMPAIO JR., *op. cit.*, p. 18).

Data desse período, além das tensões entre os blocos da guerra fria, outras tensões entre as potências centrais, principalmente do lado de Alemanha e Japão que já reconstruídos, apresentavam novas formas organizacionais pós-fordistas ofereciam soluções para as crises de queda de produtividade industrial, tensionando a hegemonia dos EUA. Entretanto,

a crise do sistema monetário internacional intensificou a vulnerabilidade das economias nacionais às vicissitudes do capital internacional. A emergência de mecanismos privados de criação de ativos financeiros internacionais, livres de controle das autoridades monetárias, potencializou a volatilidade dos capitais, reforçando a instabilidade dos sistema monetário e financeiro internacional. A falta de controle sobre os movimentos de capitais solapou a capacidade dos Estados nacionais de determinar o valor da moeda, dos juros e do câmbio. A ampla disponibilidade de crédito internacional incitou os Estados nacionais a aumentar indiscriminadamente o endividamento externo, em detrimento de ajustes reais, o que provocou uma crescente diferenciação entre países credores e devedores. Isto permitiu aos Estados Unidos impor aos resto do mundo o ônus de financiar seu crescimento econômico e estimulou o sobreendividamento externo dos países da periferia (*Idem*, pp. 19, 20).

Ou seja, embora abalado, o período também possibilitou aos EUA se valerem da taxa de juros enquanto instrumento de poder e ressignificar seu papel na economia

mundial. Nesse contexto, Sampaio Jr. (1999) acrescenta os impactos dessas reconfigurações internacionais para o Brasil:

[...] Expostas à fúria da globalização e ao arbítrio dos países ricos, as nações emergentes ficam sujeitas a processos de reversão neocolonial que desarticulam seus centros internos de decisão e quebram espinha dorsal do sistema econômico nacional.

No Brasil, a crise do processo de industrialização, cujos primeiros sintomas começaram a aparecer na primeira metade da década de setenta, tornou-se patente nos anos oitenta com o colapso do mercado internacional de crédito.

[...]

O impacto das novas tendências do sistema capitalista mundial sobre o Brasil foi sobredeterminado pela submissão da política econômica às pressões dos credores internacionais para que o país reciclasse a dívida externa, bem como pelo apoio incondicional dado ao movimento do grande capital de fuga para a liquidez e de busca de mercados externos – (expedientes utilizados pelas empresas para mitigar as incertezas provocadas pela exaustão do padrão de acumulação).

[...] É dentro dessa conjuntura, que colocava o país na iminência de uma ruptura hiperinflacionária, que se dá a inflexão na política econômica do início dos anos noventa, quando o Brasil passou a sancionar sistematicamente as pressões liberalizantes da comunidade financeira internacional. Percebendo o perigo que significava continuar insistindo em política de resistência às exigências do grande capital financeiro internacional [...] as classes dominantes brasileiras unificaram-se monoliticamente em torno de um objetivo comum: a promoção de uma nova rodada de modernização dos padrões de consumo. [...] É emblemática da nova escala de prioridades das classes dominantes brasileiras a consigna do candidato Collor de Mello: “o carro brasileiro é uma carroça” [...] (pp. 24, 25, 27, 28, 31).

Como já mencionado em capítulos anteriores, para o setor do cinema e da cultura brasileira, a etapa neoliberalizante de Collor nos custou muito caro: pois acabou com as instituições culturais e seus instrumentos de ação sem construir nenhuma alternativa.

Essa liberalização, ou a execução da cartilha neoliberal no Brasil, foi implementada em dois momentos diferentes:

Primeiro, seguindo o ritual imposto pela comunidade financeira internacional para a volta ao mercado de crédito externo, as autoridades iniciaram uma política de liberalização comercial e de abertura do sistema financeiro. Paralelamente, selaram um acordo de renegociação da dívida externa nos moldes do Plano Brady²⁸. Segundo [no governo FHC], após a recuperação da capacidade de endividamento externo do país – fato determinado em

²⁸ O Plano Brady promoveu a renegociação da dívida externa para os países da América Latina, concedendo descontos limitados sobre o montante e os juros da dívida, mas exigindo como contrapartida a implementação das políticas do Consenso de Washington. Segundo Carlos Eduardo Martins “Williamson resumiu as teses que embasaram o Consenso de Washington em dez pontos estratégicos: 1) disciplina fiscal; 2) priorização do gasto público em saúde e educação; 3) realização de uma reforma tributária; 4) estabelecimento de taxas de juros positivas; 5) apreciação e fixação do câmbio, para torná-lo competitivo; 6) desmonte das barreiras tarifárias e paratarifárias, para estabelecer políticas comerciais liberais; 7) liberalização dos fluxos de investimento estrangeiro; 8) privatização das empresas públicas; 9) ampla desregulamentação da economia; e 10) proteção à propriedade privada”. (Martins in Consenso de Washington — Enciclopédia Latinoamericana). Observando estes pontos podemos perceber as políticas do país caminhavam a passos largos em direção a nova ordem neoliberal).

última instância pela elevada liquidez internacional e pela diminuição do peso dos haveres no Brasil na carteira dos bancos privados internacionais –, foi implementada uma política de estabilização da moeda nacional em uma taxa de câmbio (sobrevalorizada), na aceleração da abertura comercial e financeira, na privatização das empresas públicas e na desnacionalização da economia (*Ibidem*, 31, 32).

O historiador canadense Moishe Postone (1942-2018) observa criticamente esse período para além ângulo econômico, evidenciando também as tensões que as “revoluções culturais” apresentavam àquele contexto histórico, assim como suas consequências políticas:

É amplamente reconhecido que as últimas três décadas [do século XX] marcam uma ruptura significativa com a ordem social, política, econômica e cultural que caracterizou os decênios que se seguiram à Segunda Guerra Mundial. Ocorreram mudanças básicas como o enfraquecimento e a transformação dos Estados de Bem-Estar Social do capitalismo ocidental, o colapso ou a metamorfose fundamental dos Estados burocráticos do Leste europeu e o solapamento dos Estados desenvolvimentistas no que se convencionou chamar de Terceiro Mundo. De modo geral, as décadas recentes viram o enfraquecimento da soberania econômica estatal nacional e a emergência e consolidação da ordem global neoliberal. Por um lado, a vida social, política e cultural tornou-se cada vez mais global; por outro, tornou-se cada vez mais descentrada e fragmentada.

Essas mudanças ocorreram no contexto de um longo período de estagnação e crise: desde o começo dos anos 1970, a taxa de crescimento dos salários reais diminuiu dramaticamente – eles permaneceram geralmente inalterados ó, taxas de lucro estagnaram e as taxas de produtividade do trabalho baixaram. [...] Um acerto de contas com as transformações de larga escala das três últimas décadas, então, requer levar em consideração não apenas o declínio econômico de longo prazo, ocorrido desde o início da década de 1970, mas também mudanças importantes na vida social e cultural. (POSTONE, 2008, pp. 79, 80).

Imagem 4 – Em primeiro plano, Kathleen Cleaver, ministra da informação do *Black Panthers Party*, registrada pela diretora francesa Agnès Varda, em *Panteras negras*, de 1968²⁹.

²⁹ Segundo entrevista concedida por Varda à revista francesa *Cinéma*, traduzida no catálogo da mostra realizada no Brasil em sua homenagem [Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar, 2006], seu filme foi uma encomenda de um canal estadunidense que jamais o exibira. Considerado um registro raro dos Panteras Negras, o filme foi premiado no festival de Oberhausen, Alemanha, em 1970, e algumas de suas cenas foram usadas recentemente em *Judas e o messias negro* do diretor Shaka King, produção estadunidense de 2021. O filme de King relata a história de um dos líderes dos Panteras Negras, Fred Hampton, a partir de depoimento de seu delator à operação especial do FBI que o assassinou. O ator Daniel Kaluuya que representou Hampton no filme de King recebeu o Oscar de Melhor Ator Coadjuvante.



Fonte: *Frame* do filme de Agnes Varda.

No capítulo anterior, narramos as transformações no meio televisivo, principalmente, essas complexificações que o fim do ciclo de acumulação do pós-guerra e as transformações culturais ocorridas principalmente na década de 60/70, impactaram sobremaneira a indústria cultural que não poderia se manter intacta nos padrões de comportamento estabelecidos no pós-guerra.

As análises dos autores da Escola de Frankfurt sobre a “indústria” são interessantes para explicar como o consumo massivo estava alicerçado e agia de forma articulada para o funcionamento da acumulação capitalista como destaca Ganem (2017):

A Indústria Cultural, assim nomeada por Adorno, é um sistema que envolve cinema, tevê, rádio, revistas e jornais e que produz, explora e comercializa bens culturais próprios das técnicas de reprodução em série e da homogeneização (BENJAMIN, 2012). Embora Adorno & Horkheimer tenham se concentrado no cinema, entendemos que é possível estender alguns aspectos desta análise para o restante do sistema, revisitando-o, atualizando-a, sem perder sua essência filosófica.

[...] Para eles, indústria cultural não é arte, e sim publicidade, e faz parte do processo de desmitologização da palavra em que os juízos de valor são percebidos como publicidades (pp. 6, 7).

Rafael Zincone (2018) acrescenta ainda que “a cultura industrializada [...] exercita o indivíduo na condição sob a qual ele está autorizado a levar” (p. 21), ou seja, desenvolve um “esquematismo” social no qual “os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa [... e] servem

apenas para perpetuar a ilusão da concorrência e da possibilidade de escolha” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.116), mesmo quando essas se ampliam e se complexificam com as novas demandas sociais.

Em sua obra sobre o século XX, *A era dos extremos* (2008), o historiador inglês Eric Hobsbawm faz um amplo estudo desse período que estamos tratando aqui e, como analisa os meios de comunicação e criações simbólicas, faz apontamentos que consideramos relevantes apontar aqui. Por exemplo, o autor destaca um elemento “novo” que lhe chama atenção no período de prosperidade do pós-guerra, que lhe designa como “era de ouro”, a figura do jovem, mais precisamente, a autonomia da “juventude”, que passará a ser central para a indústria e o marketing direto ou indireto realizado pela indústria cultural. Ele vai destacar a “figura antecipada na década de 1950 pelo astro de cinema James Dean” (HOBBSAWM, *op. cit.*, p. 318), cujo protagonismo no filme *Juventude transviada* (1955), questionadora dos valores que só seriam rompidos na década seguinte, também funcionou como elemento de disputa de poder do cinema sobre a televisão, visto que o filme trazia inovações técnicas e valorizava a experiência na tela grande.

O historiador inglês ressalta ainda que essa escolha por uma nova geração se dá baseada não apenas no fato de ela marca simbolicamente a quebra dos valores de gerações passadas mas pelo seu poder de compra considerável e novas possibilidade de ampliação do consumo que agregavam “a espantosa rapidez da mudança tecnológica” do período. A ordem passa a ser “é proibido, proibir”, e estabelecia “um novo liberalismo [...] em nome da ilimitada autonomia do desejo humano, [...] um mundo de individualismo voltado para si mesmo, levado aos limites” (*Ibidem*, pp. 325, 327).

Entretanto, é interessante observar a forma como o historiador inglês vai articular as complexidades que a “revolução cultural” através de seus movimentos sociais e novas formas de comportamento que, ao fim ao cabo, levaram o sistema a se apropriar de suas nuances e desenvolver mecanismos que oferecessem o suprimento dos referidos “desejos” através de mais e melhores bens simbólicos e materiais. Como já mencionado, é nesse cenário que o marketing de nicho toma fôlego (ANDERSON, 2006; GANEM, 2017; BIANCHINI, 2018, 2021a) – e na era digital atual encontra sua forma fenomênica perfeita para se expandir infinitamente, de forma segmentada.

A exacerbação do individualismo ou da “irrestrita liberdade do indivíduo” (*Idem*, p. 332), se apresentou em diferentes formas teóricas como o pós-modernismo, que segundo Postone (2008) “não compreende o seu contexto [e] pode servir como uma ideologia de legitimação à nova configuração do capitalismo, da qual é parte” (p. 96), e nas teorias ultraliberais, herdeiras do liberalismo de Smith que no século XVIII apresenta o mercado enquanto teoria social, e a economia neoclássica o exacerba em demonstrações lógico-matemáticas (GANEM, 2017). No plano político, as respostas à crise do sistema, embasadas nesse pano de fundo teórico neoclássico, se apresentaram na forma neoliberal, cuja implantação no Brasil (e em toda parte) foi duramente sentida, como falamos.

2.2 OS ANOS 2000, A ANCINE NO NOVO GOVERNO E A REGULAÇÃO PARA A ERA DIGITAL

A virada do século XX para o XXI evidencia uma guinada internacional da indústria (já) audiovisual. Um novo perfil de salas de cinema se consolidava através dos multiplex, preferencialmente, em shoppings centers (ALMEIDA; BUTCHER, 2003), a televisão paga se expandia em novos canais, o *home video* se ampliava e substituía a VHS pelo DVD, evidenciando o processo de digitalização da indústria, assim como a expansão da infraestrutura das telecomunicações que dariam as bases para a expansão da internet. Segundo Penner (2016):

Uma esperança despontou no horizonte quando, na década de 1990, a TV paga surgiu no Brasil. Apesar de o marco legal que regulamentou seu estabelecimento definir apenas a obrigatoriedade de uma emissora nacional [o que deu origem ao Canal Brasil dentro da Globosat/Grupo Globo] compor a oferta de canais, a TV paga aparece como possibilidade de oportunidade aos produtores independentes, que em 1999 se organizaram e criaram a Associação Brasileira de Produtores Independentes (ABPI-TV) [desde 2016 transformada em “BRAVI” – Brasil Audiovisual Independente]. Organizados nessa associação, os produtores passaram a exigir medidas de proteção aos conteúdos domésticos (p. 77).

Mas se os lucros da “indústria” migravam para esses segmentos da TV e do *home video*, no Brasil não tínhamos nenhuma política estruturada para regular esses segmentos e o único instrumento continuavam a ser as leis de incentivo que praticamente só fomentavam (no âmbito do audiovisual) filmes de longa-metragem para as salas de cinema.

Diferentemente do governo brasileiro, nos EUA a percepção era clara que no período estavam em curso novas características da acumulação capitalista e onde estavam os lucros:

[...] O contexto econômico de globalização dos anos 1990 e a percepção dos setores de informação, entretenimento e comunicação como alguns dos mais lucrativos dos Estados Unidos contribuíram para o estabelecimento de uma legislação que iria ajudar tais empresas a expandir seus interesses mundialmente e com poucas restrições para a garantia de direitos proprietários em um conjunto de empreendimentos. Nesse cenário de desregulamentação, o modelo implementado pela Fox nos anos 1980, de integração entre um grande estúdio cinematográfico e uma rede televisiva nacional, foi seguido pelas outras três grandes redes: a ABC foi a primeira a se beneficiar, ao se associar com a The Walt Disney Studios, em 1996, seguida pelas incorporações entre a CBS e a Paramount Pictures (ambas adquiridas como subsidiárias do conglomerado Viacom), em 1999, e entre a NBC e a Universal Pictures, em 2004. [...] (BIANCHINI, 2021b, pp. 9, 10).

No Brasil, mesmo que as leis de incentivo tenham permitido a “retomada do cinema brasileiro”, ao final da década de 1990 os representantes da classe se unem para reivindicar uma política que fosse mais abrangente de um projeto de industrialização e que seus mecanismos não se restringissem apenas à essas leis e colocassem na pauta a regulação da televisão brasileira, aberta e fechada/paga já que sem regulação, essas empresas concentravam não apenas o poder de autorização e financiamento sobre o que produzir, mas ditavam a forma como o mercado operava (BIANCHINI, 2021a).

A partir da “realização do III CBC [Congresso do Cinema Brasileiro] em Porto Alegre, no ano 2000 deu-se início a um período de reestruturação [...] e “a necessidade de repolitização do cinema brasileiro” (BAHIA, 2012, p. 71). A partir desse congresso e dos amadurecimento de seus objetivos que “é criado o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Gedic)” (*Ibidem*), composto por representantes do meio cinematográfico, televisivo e “representantes dos ministérios das Comunicações, da Fazenda, do Desenvolvimento, da Cultura, da Secretaria de Comunicação do Governo e da Casa Civil”, presidido pelo “ministro-chefe da Secretaria Geral da Presidência da República [...]” (LUCA, 2009, p. 327), que construiu no segundo mandato de FHC uma proposta de instituição para o audiovisual brasileiro baseada no modelo que se colocava como possível naquele momento, ou seja, uma “agência reguladora”.

Entretanto, é importante pontuarmos que no caminho de sua promulgação, mudanças consideráveis são realizadas, como a exclusão da televisão de sua jurisprudência. Segundo Luca (2009):

entre os itens mais importantes do plano estratégico do GEDIC, estava a constituição de um órgão regulamentador que estenderia sua atuação, pela primeira vez, sobre a televisão. As medidas sugeridas no Sumário Executivo para esse veículo eram objetivas: o fortalecimento da produção nacional das próprias emissoras, a integração entre cinema e televisão, como ocorria nos

Estados Unidos e na Europa [...]. Como se estendia aos outros segmentos da indústria cinematográfica, como a televisão a cabo e o *home video*, tinha-se, pela primeira vez, uma proposição extensiva a todos os segmentos do audiovisual num conceito majoritário de “indústria cinematográfica” e do “cinema” em si próprio. A convergência dos meios estava sendo revelada no Brasil e, para o otimismo geral, havia um membro do grupo de estudos que representava a ABERT- Associação Brasileira de Empresas de Radio e Televisão.

[...] O Sumário Executivo do GEDIC foi convertido em uma Medida Provisória que estabelecia os principais pontos a serem legislados, inclusive com a formação da ANCINE- Agência Nacional de Cinema, que era, agora, tratada de forma abrangente e conceitual: por cinema, entendem-se todas as formas de registro de imagens em movimento, independentemente de suas formas de registro, de exibição e de transmissão.

[...O projeto foi] levado ao Presidente Fernando Henrique Cardoso para assinatura. Diferentes versões circulam sobre as razões que fizeram com que fosse substancialmente modificado no dia anterior à assinatura. A única certeza que se tem sobre elas é que, quando divulgada, a Medida Provisória [2.228/2001] e a agência reguladora não tinham mais alcance sobre a televisão. (pp. 328-330)

Ao contar a história dos vinte anos da Ancine e fazer um balanço de suas ações, Marcelo Ikeda em “Utopia da autossustentabilidade: impasses desafios e conquistas da Ancine” (2021) também narra esse episódio da véspera da publicação da agência, no qual seu raio de ação foi substancialmente tolhido:

Na véspera da aprovação da MP no Congresso, supostamente um jatinho teria pousado em Brasília, e uma reunião reservada entre Roberto Marinho Filho e Fernando Henrique Cardoso selou os rumos finais da conformação da agência, resultando que, no apagar das luzes, diversos itens regulatórios foram suprimidos do texto final da Lei, especialmente os relativos à relação entre cinema e televisão. [...] O projeto originário previa, entre outras medidas, um tributo de 4% do faturamento das emissoras de televisão, que seria destinado a um fundo de financiamento a projetos audiovisuais diversos, cujo montante equivaleria a cerca de R\$ 400 milhões por ano. (p. 44).

Mesmo com as perdas no seu escopo original, a criação de uma agência focada na atividade cinematográfica representou uma grande evolução e reconhecia o setor como estratégico para o país, apontando uma construção mais sólida da ação pública nesse setor. Segundo Ikeda (2021) a MP 2.228/01:

não apenas criou a Ancine, mas estabeleceu um novo sistema programático na relação entre Estado e Cinema nos anos 2000, por meio da complementariedade entre três órgãos, o chamado “tripé institucional”: o conselho Superior de cinema (CSC), a Secretaria do Audiovisual [dentro do organograma do Ministério da Cultura] e, por fim, a Ancine. No topo do tripé o [CSC] órgão de formulação da política nacional de cinema. [...] De um lado, a (já existente) Secretaria do Audiovisual (SAV) seria responsável pelos chamados “aspectos culturais” [...] de outro lado, a Ancine estaria associada aos “aspectos industriais” [...] órgão mais robusto do tripé institucional, responsável pelo fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica e audiovisual brasileira (pp. 25, 26).

Além de passar pela sua primeira poda institucional na sua criação, a primeira transição de governo da agência passaria por diversos testes que evidenciam

elementos importantes sobre o jogo de poderes existente entre os agentes nacionais (principalmente os radiodifusores, nos quais as Televisões estão incluídas) e internacionais, assim como a própria ação estatal, importante para nossa pesquisa.

Também destacamos que embora gestada e instituída nos últimos anos do governo FHC, foi na transição do governo Partido dos Trabalhadores (PT) que a área da cultura ganhou relevância e a escolha de um artista e intelectual, Gilberto Gil para ocupar esse cargo simbolizava o que seria feito adiante. “Em contraste com o governo FHC, o perfil do governo Lula era o de reforçar o papel do Estado na liderança do processo de desenvolvimento econômico” (IKEDA, 2021, p. 52). Em seu discurso de posse, Gil refunda o ministério – estruturado na “abertura” com o governo Sarney e Celso Furtado como Ministro da Cultura– e anuncia a conceituação de cultura que seria a base de todas as suas ações e que influenciaria todas as secretarias de cultura nos outros âmbitos federativos brasileiros. Destacamos alguns pontos:

[...] entendo o desejo do presidente Lula de que eu assumo o Ministério da Cultura. Escolha prática, mas também simbólica, de um homem do povo como ele. De um homem que se engajou num sonho geracional de transformação do país, de um negromestiço empenhado nas movimentações de sua gente, de um artista que nasceu dos solos mais generosos de nossa cultura popular - e que, como o seu povo, jamais abriu mão da aventura, do fascínio e do desafio do novo. E é por isso mesmo que assumo, como uma das minhas tarefas centrais, aqui, tirar o Ministério da Cultura da distância em que ele se encontra, hoje, do dia-a-dia dos brasileiros.

Que quero o Ministério presente em todos os cantos e recantos de nosso País. Que quero que esta aqui seja a casa de todos os que pensam e fazem o Brasil. Que seja, realmente, a casa da cultura brasileira.

E o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta "classe artística e intelectual". Cultura, como alguém já disse, não é apenas "uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos". Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra "folclore". Os vínculos entre o conceito erudito de "folclore" e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. "Folclore" é tudo aquilo que - não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa - é produzido por gente inculta, por "primitivos contemporâneos", como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe "folclore" - o que existe é cultura.

Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos.

[...] O Ministério deve ser como uma luz que revela, no passado e no presente, as coisas e os signos que fizeram e fazem, do Brasil, o Brasil. [...].

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens

culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável. Porque, ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de consequências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas - já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência. Na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais variados ramos da grande árvore da criação simbólica brasileira (GIL *apud* ALMEIDA *et. al.* , 2013, pp. 229, 230)³⁰.

Também consideramos importante frisar que a estrutura montada ao longo dos anos pelo MINC na construção do Plano Nacional de Cultura e toda sua estrutura através do Sistema de Cultura, do Fundo de Cultura etc., que se ramificaram em anos de atuação do ministério e implementaram melhorias nos sistemas estaduais e municipais, influenciando mudanças de democratização nos editais, no acesso aos bens culturais desses outros entes federativos (mesmo com as brutais descontinuidades dos governos de Michel Temer e Jair Bolsonaro) foram essenciais para implementação da Lei Aldir Blanc em plena pandemia, pois esta, mesmo com as excepcionalidades de um instrumento “emergencial”, precisava se valer de alguns preceitos formais e estes já estavam consolidados.

Continuando, nas palavras do ex-ministro Gilberto Gil:

É preciso ter humildade, portanto. Mas, ao mesmo tempo, o Estado não deve deixar de agir. Não deve optar pela omissão. Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução de políticas públicas, apostando todas as suas fichas em mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado. É claro que as leis e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo. Não será nunca. Sabemos muito bem que em matéria de cultura, assim como em saúde e educação, é preciso examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado - que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte. Sabemos que é preciso, em muitos casos, ir além do imediatismo, da visão de curto alcance, da estreiteza, das insuficiências e mesmo da ignorância dos agentes mercadológicos. Sabemos que é preciso suprir as nossas grandes e fundamentais carências.

³⁰ Nesse ponto, fazemos uma observação que foge aos objetivos e restrições formais dessa pesquisa, uma observação que há muito pensamos de que o resultado atual das ações afirmativas nas universidades públicas e suas ramificações em ações nas mais diversas instituições públicas, em muito soma-se a valorização das culturas na gestão Gil. Foi através desse ministério, através da política que implementou os “Pontos de cultura” por todos os estados brasileiros em associações regionais e municipais, que se valorizaram muitos “mestres populares” de culturas, assim como suas manifestações foram reconhecidos enquanto patrimônio imaterial por institutos do patrimônio federal e estaduais. O quanto essa valorização das culturas africanas, indígenas, ribeirinhas, caiçaras entre tantas outras e tantos outros desdobramentos que a política dessa “gestão” colaborou para a efervescência e diversificação das artes em todos os seus segmentos? No nosso entendimento, as políticas do MINC e do MEC somaram-se, valorizaram e ampliaram a diversidade cultural do país.

O Ministério não pode, portanto, ser apenas uma caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial. Tenho, então, de fazer a ressalva: não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura. No sentido de que toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência. No sentido de que toda política cultural não pode deixar nunca de expressar aspectos essenciais da cultura desse mesmo povo. Mas, também, no sentido de que é preciso intervir. Não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. Para fazer uma espécie de "do-in" antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e ativar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta. [...]

A multiplicidade cultural brasileira é um fato. Paradoxalmente, a nossa unidade de cultura - unidade básica, abrangente e profunda - também. Em verdade, podemos mesmo dizer que a diversidade interna é, hoje, um dos nossos traços identitários mais nítidos. É o que faz com que um habitante da favela carioca, vinculado ao samba e à macumba, e um caboclo amazônico, cultivando carimbós e encantados, sintam-se - e, de fato, sejam - igualmente brasileiros. Como bem disse Agostinho da Silva, o Brasil não é o país do isto ou aquilo, mas o país do isto e aquilo. Somos um povo mestiço que vem criando, ao longo dos séculos, uma cultura essencialmente sincrética. Uma cultura diversificada, plural - mas que é como um verbo conjugado por pessoas diversas, em tempos e modos distintos. Porque, ao mesmo tempo, essa cultura é una: cultura tropical sincrética tecida ao abrigo e à luz da língua portuguesa. [...] (*Ibidem*, pp. 232, 232).

É interessante notar que embora se coloque como antagônico ao ministério de Furtado e suas ideias em relação à cultura, duas questões centrais nessa conceituação já estava contida no primeiro que é o entendimento de que a cultura não é feita/produzida/realizada pelo Estado brasileiro e a consciência da capacidade criativa do povo brasileiro. Ambos entendem cultura como uma manifestação humana genuína, e, portanto, o ministério deve agir para que a “força criadora” desse povo possa agir de forma ilimitada, ampliada, e, ao contrário do que o regime ditatorial e a ideologia neoliberal impõem, possa de fato se manifestar sem as barreiras da censura estatal ou do mercado.

Interessante pensar também, que um dos instrumentos mais importantes da política cultural do país, as leis de incentivo, apesar de todas as diversas críticas que tem recebido ao longo de quase quatro décadas de existência, tiveram origem na “Lei Sarney”, da gestão Furtado, cujo núcleo principal, que é o investimento privado por meio de renúncia fiscal –tendo sido até a criação do FSA em 2006, o principal elemento fomentador da política do audiovisual brasileiro.

Mas, o que não queremos perder de vista em relação ao discurso de Gilberto Gil, é o fato de que ao analisarmos os vinte anos de política da Ancine, aí também

esteve suas bases enquanto democratização da cultura e dos bens culturais, pluralidade de vozes. Esse balanço dos vinte anos e seus impasses atuais, será visto mais a frente neste capítulo, e aqui é importante nos voltarmos para o desenvolvimento do audiovisual brasileiro no início dos anos 2000, com um aumento significativo de resultados.

Muitos filmes foram destaque nesse novo período, mas o principal tanto no âmbito nacional, quanto no internacional foi sem dúvida *Cidade de Deus* dirigido por Fernando Meirelles e Katia Lund (2002), exibido fora de competição no Festival de Cannes, recebeu quatro indicações ao Oscar, fato até então inédito para o cinema brasileiro. O filme pode ser visto como um exemplo do hibridismo de linguagens entre televisão, propaganda e cinema, como indicou Bahia (2012), e também com uma obra que explorou elementos de “espetacularização da violência” e que expunha questões sociais através de uma “cosmética da fome” (BENTES, 2001). Na sequência, outros filmes que também se destacaram no início dos anos 2000 e que eram financiados majoritariamente pelas leis de incentivo:

Tabela 2 – Destaques de bilheteria início anos 2000

Ano de Lançamento	Título	Diretor	Produtora	UF	Público
2005	Dois Filhos de Francisco: a História de Zezé Di Camargo & Luciano	Breno Silveira	Conspiração Filmes	RJ	5.319.677
2003	Carandiru	Hector Babenco	HB Filmes	SP	4.693.853
2002	Cidade de Deus	Fernando Meirelles e Katia Lund	O2 Filmes	SP	3.370.871
2003	Lisbela e o Prisioneiro	Guel Arraes	Natasha Enterprises	RJ	3.174.643
2004	Cazuza - o Tempo Não Para	Sandra Werneck e Walter Carvalho	Lereby Produções	RJ	3.082.522
2004	Olga	Jayme Monjardim	Nexus Cinema e Vídeo	RJ	3.078.030
2003	Os Normais	José Alvarenga Jr.	Missão Impossível Cinco Produções Artísticas	RJ	2.996.467

Fonte: Oca/Ancine³¹.

Dos anos da “retomada” até 2003, a quantidade de filmes de longa-metragem lançados no mercado de salas de cinema brasileiro girava em torno de vinte a trinta filmes por ano. A partir do ano de 2009 já se nota uma expressiva elevação de patamar para níveis superiores a oitenta filmes por ano, devido a outras formas de fomento implementados pela Ancine.

Mas se era notória a diferença que a atuação da Ancine fazia no mercado ao implementar melhorias nos mecanismos de incentivo fiscais, criar outras formas de

³¹ Dados obtidos no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Ancine: <http://oca.ancine.gov.br/>, sistematização nossa.

fomento como os Prêmios Adicional de Renda para distribuidores e exibidores cinematográficos, e atuar, mesmo que indiretamente, para a cota de tela dos filmes brasileiros no mercado de salas de cinema, a agência sofreu diversas ações de inconstitucionalidade nos seus primeiros anos, impetradas pelas empresas multinacionais estadunidenses, as *majors*, que “surpreendidas com o que chamaram de uma “chantagem fiscal”, ingressaram na Justiça contra a Condecine Remessa³², mas perderam as ações no judiciário” (IKEDA, op. cit., p. 50) em anos posteriores como também afirmou o ex-presidente da agência, Manoel Rangel, em “live” realizada pelo SIAEP – Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo – em 2021, rememorando a construção da Ancine e as dificuldades enfrentadas³³.

2.3 ANCINAV: PRESSÕES E O SEGUNDO RECUO DO ESTADO BRASILEIRO

O capítulo Ancinav na história do audiovisual é importante para nosso estudo pois, mais uma vez, evidencia as quedas de braços que se travaram entre os agentes audiovisuais atuantes no território brasileiro e, por isso mesmo, relevante para nossa pesquisa, pois ajuda a descortinar interesses e pressões que as empresas causam na esfera estatal brasileira.

Com a mudança de governo em 2003, um ministério da cultura refundado em novas bases e colocando novos e ambiciosos objetivos, a Ancine que foi defendida enquanto parte do Ministério do Desenvolvimento Econômico, mas fora instituída próxima ao presidente através da Casa Civil, passou para o Ministério da Cultura (MinC) com Gilberto Gil. Questão polêmica e discutida entre a classe e os dirigentes do governo, já que a agência, como explicamos, significava a parte da política da “indústria”, ganharia ainda mais destaque quando a proposta para uma nova e mais ampla agência fosse criada, em substituição da recém-criada Ancine. A proposta era a criação da ANCINAV – Agência Nacional do Cinema e Audiovisual, e suas diretivas haviam sido gestadas internamente no novo grupo que ocupava o MinC, sem a

³² A *Condecine Remessa* foi “uma das principais marcas dos primeiros anos da Ancine [...]”, instrumento já previsto num dos artigos da MP 2.228/2001, “prevendo a dedução de 70% do imposto de renda das empresas estrangeiras decorrente de remessas de lucro para o exterior sobre a exploração de obras audiovisuais. Caso essas empresas invistam em obras brasileiras de produção independente, tornando-se coprodutoras delas” (IKEDA, 2021, pp. 49, 50).

³³ Disponível em: Diálogos SIAESP nº 05 Manoel Rangel: <https://youtu.be/hSGEapjK5dl>

participação da diretoria colegiada da Ancine, que tinha autonomia de gestão, por cinco anos desde sua criação.

O anteprojeto Ancinav vinha apresentar uma ampliação do escopo de atuação do Estado brasileiro para todos os ramos do audiovisual, ou seja, incluindo justamente as áreas que haviam sido tolhidas do anteprojeto da Ancine. Segundo Fernandes (2014)³⁴, das competências da Ancinav destacam-se:

Implementar a política nacional de cinema e audiovisual e fiscalizar o setor, aplicando sanções quando necessário. A fiscalização também se estendia à exploração de atividades cinematográficas e audiovisuais por prestadoras de serviços de radiodifusão por sons e imagens e de serviços de telecomunicações. Também era função “regular a distribuição de conteúdo audiovisuais por programadoras e distribuidoras nos serviços de comunicação eletrônica de massas, bem como qualquer outro serviço assemelhado, de acordo com a legislação, para promover a competição e a diversidade de fontes de informação”.

A regulamentação e fiscalização dos serviços de radiodifusão e de comunicação eletrônica de massa aparecem como uma novidade do anteprojeto, pois seria a primeira vez que o setor audiovisual seria regulado em conjunto, não fazendo distinção entre cinema e televisão”. (p. 79)

Ainda segundo a autora, a regulação da televisão estava em destaque visto que “representava caso de oligopólio e poder econômico excessivo, além de ser ideal para estimular a produção independente e regional, e difundi-las e garantir o acesso universal às obras nacionais [...]” (*Ibidem*, p. 82).

Segundo Autran e Fernandes (2017), quando o anteprojeto foi enviado para discussão no Conselho Superior de Cinema, que como já falamos, é a instância ligada ao MinC que estabelece a política audiovisual, seu texto vazou para a imprensa especializada da área audiovisual, para o setor e a imprensa em geral causando um enorme rebuliço que fez o governo ser taxado de “dirigista”, entre outros adjetivos típicos da ideologia liberal quando desagradada.

Daí em diante, o que se deu foi uma grande batalha entre o governo, através dos seus representantes do MinC, e aqueles que se colocavam contra o projeto: as empresas brasileiras dos grandes grupos da radiodifusão, destacadamente o grupo Globo, e, em representação conjunta das empresas multinacionais cinematográficas estadunidenses pela *Motion Pictures American Association* (MPAA). A larga cobertura dos debates ainda pode ser levantada não apenas em artigos acadêmicos, mas nos

³⁴ A dissertação de Fernandes (2014) é uma importante fonte sobre o projeto Ancinav não apenas pela sua análise do que significou o anteprojeto, mas também por trazer documentos importantes como o próprio anteprojeto, na sua terceira versão, revisada após debate com a sociedade civil.

próprios noticiários da época e são importantes documentos que mostram as disputas de poder pelo território brasileiro³⁵.

Fernandes (2014) apresenta um aspecto importante ao lembrar do “poder político da radiodifusão”, ou seja, “que muitos deputados têm interesses diretos na não regulação do setor, pois por mais que a lei proíba que eles sejam proprietários de concessionárias de televisão, eles a controlam por meio de terceiros” (p. 143), algo que Penner (2016) e Bianchini (2021a) também ressaltam em suas análises quando caracterizam a radiodifusão brasileira e apontamos na história da televisão no Brasil no capítulo anterior.

Se Autran e Fernandes (2017) destacam os posicionamentos dos agentes da própria classe e os analisam a luz de outras disputas históricas que foram travadas pelos mesmos, como a construção do projeto do INC. Ikeda (2021), acrescenta que:

o projeto recebeu críticas não apenas da maior parte dos segmentos de exibição (cinema e televisão) e de distribuição (preocupados com a majoração de tributos num ambiente de elevada carga tributária), mas também de parte do próprio setor de produção, em especial a vertente industrialista, preocupada com as tendências autoritárias do novo governo. Em novembro de 2004, foi criado o Fórum de Audiovisual e Cinema (FAC), liderado por Roberto Farias, rompendo a ampla unidade do setor estabelecido no Congresso Brasileiro de Cinema [na ocasião da concepção da proposta da criação da Ancine no ano 2000]. (p. 64).

Nos relatos desses pesquisadores, o que impressiona nesse enorme “racha” da classe é o fato de grandes figuras como Carlos Diegues, Roberto Farias e Arnaldo Jabor terem defendido os interesses da rede Globo, empresas com as quais tinham laços contratuais, agindo em suas colunas e espaços midiáticos de destaque como o *Jornal Nacional*, como porta-vozes da empresa, em detrimento dos interesses de toda a classe audiovisual e da própria cultura brasileira:

A Ancinav é uma espécie de tumor inoperável que essa gente tem na cabeça. Essa lei é muito pior que a censura na época da ditadura. Eles (governo) fingiram diálogo, que não aconteceu coisa nenhuma. (JABOR apud IKEDA, op. cit., p. 64).

Na ocasião, em texto do MinC que publicizava a terceira versão do anteprojeto, o então Secretário do Audiovisual, Orlando Senna, afirmava ser evidente a arbitragem do Estado na economia do setor e que aquela não era nenhuma “interferência indevida” (SENNA *apud* FERNANDES, p. 171), como foi alegada em muitos editoriais, por profissionais do setor que rebatiam o anteprojeto.

³⁵ Destacamos o resumo de links que a revista de crítica cinematográfica *Contracampo*, realizou a época, organizando as matérias, muitas já fora do ar, mas outras ainda acessíveis: <http://www.contracampo.com.br/63/cronologia.htm>

Entendemos, que o anteprojeto da Ancinav foi uma tentativa do governo em regular a área, o que significava, quebrar os “oligopólios” nela existentes, e visava exercer o que se esperava de uma “agência reguladora” num mercado desigual como o audiovisual brasileiro. Mas diante das pressões das grandes empresas e instabilidades políticas geradas, seu arquivamento significou também a desistência do governo em regular a área da comunicação, “mesmo com as possibilidades oferecidas pela transição para a TV digital” (IKEDA, *op. cit.*, p. 63). Resumidamente, o arquivamento da Ancinav por parte do Estado brasileiro significava uma segunda “amputação” de um projeto maior para o audiovisual brasileiro.

2.4 FSA (LEI 11. 437/06), LEI DO SEAC (LEI 12.485/2011) E CINEMA PERTO DE VOCÊ (LEI 12.599/2012): A “ANCINAV POSSÍVEL”

Assim como em outras passagens do texto, no qual apresentamos um panorama resumido do assunto, nessas passagens vamos nos deter nas mudanças substanciais que as três leis supracitas trouxeram para a política pública, assim como pontuar os momentos em que certas movimentações dos agentes audiovisuais envolvidos, incluindo o Estado, são relevantes para nossa análise.

Tendo isso em vista, o trabalho de Marcelo Ikeda (2021) é de grande importância, como já o foi em outros momentos, por ter conseguido, no ano do aniversário de vinte anos da Ancine (2021) apresentar uma análise crítica de suas ações, apontando nuances em certas passagens que nos ajudam na nossa análise panorâmica. Alguns estudos pontuais sobre esse período também são expostos como as de Souza (2018) que se concentrou no período que vai da construção da Ancine à Lei 12.485/11, expondo as complexidades da construção das políticas públicas, ou outras pesquisas ainda mais focadas, como a de Neto (2019) que se volta para a construção do FSA, ou ainda a dissertação de Martins (2014) que se concentrou na Lei 12.485 na qual deu destaque não apenas para os impactos da lei como sobre os questionamentos jurídicos a ela interpelados, apenas para citar alguns nomes dentre muitas teses, dissertações, artigos etc., evidenciando que a reflexão sobre as políticas públicas tem afetado não apenas o “mercado” mas também o *locus* onde se reflete sobre elas, as universidades. Nos valeremos, assim, de diversas contribuições a seguir.

2.4.1 O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)

O intervalo entre a promulgação da Lei 11.437/2006 até o final do terceiro mandato de Manoel Rangel na diretoria colegiada da Ancine em 2017 é um período de movimentação da classe, como temos observado ao longo da história. Diferentemente dos demais momentos, de uma intensa movimentação dos agentes públicos que em determinadas situações – como no caso Ancinav – não esperaram as reivindicações e/ou uma agenda vinda do setor para agirem, ao contrário, os agentes públicos do período – chegaram ao governo no mandato de Gilberto Gil no ministério e Orlando Senna na Secretaria do Audiovisual dessa pasta –, profissionais que além de terem uma formação também área e se valerem de um corpo técnico na agência, conseguiram em vários momentos propor ações/políticas relevantes como viabilizar através de marcos regulatórios e procedimentos administrativos que chegaram ao setor de forma bastante rápida.

Iniciando esse momento, após a derrota do projeto Ancinav, a estratégia que Rangel, ainda apenas diretor mas já mirando na presidência do órgão, vai traçar é o “desmembramento das leis” (IKEDA, 2021, p. 69) que existiam do malogrado projeto, priorizando a aprovação da parte que dizia respeito diretamente ao fomento, e assim, já conseguindo atender, de cara, as demandas do setor. Ia se colocando em prática o “pacto pelo desenvolvimento econômico do audiovisual brasileiro” (NETO, 2019, p. 70) que Rangel teve que firmar em discurso com a classe “antes que a estagnação contagie” (LEITÃO; RANGEL, *apud* NETO, 2019, p. 71).

A promulgação do Fundo Setorial do Audiovisual através da Lei 11.437 em 2006, trazia novidades na forma de se desenvolver a política audiovisual:

Representou um marco [...] por estabelecer um novo modelo de financiamento [...] onde] o Estado reassume o protagonismo das políticas públicas, ao entrar na análise de mérito e selecionar diretamente os projetos a serem realizados. [...] recoloca o fomento direto como a principal forma de financiamento da produção audiovisual brasileira [...] ou seja, a política pública passa a eleger prioridade e não ser meramente o somatório das decisões individuais dos agentes privados. [Além disso] o FSA marca uma lógica de retroalimentação. Ou seja, parte dos valores investidos em projetos retorna ao próprio Fundo. (IKEDA, *op. cit.*, pp. 72, 73).

Essa lei alterou a destinação do tributo específico da área, a CONDECINE (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - criada na MP 2.228/01), para o FSA. Para gerir o fundo, a referida lei também organizou seu gerenciamento e a criação de um “comitê gestor” definidor de suas diretrizes e aplicação de investimentos, composto por representantes do governo e do setor,

ficando a Ancine como “Secretária Executiva do órgão fornecendo apoio técnico, administrativo e operacional às atividades do Fundo” (*Ibidem*, p. 75).

Se compararmos com o período até 2002, os mecanismos disponíveis para o financiamento público das obras audiovisuais se restringiam quase que praticamente nos incentivos fiscais da Lei Rouanet e nos artigos 1º e 3º da Lei do Audiovisual. Felizmente, entraram em cena o Prêmio Adicional de Renda e o Prêmio de Incentivo à Qualidade, ambas premiações automáticas cujos cálculos se baseiam no desempenho de mercado e desempenho artístico, respectivamente, das obras de longa-metragem; os fundos de investimentos nos quais são possíveis a renúncia fiscal (Funcines – Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional), os Programas Especiais de Fomento (PEF) e os artigos 1A e 3A favorecendo as produções para televisão. A seguir podemos ver a evolução da aplicação dos recursos desses mecanismos citados ao longo dos anos seus primeiros anos:

Tabela 3 – Recursos públicos diretos e incentivados aplicados em projetos audiovisuais

ANO	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	TOTAL
Art. 1º Lei 8.685	43.086.715 48%	52.331.611 42%	59.341.775 35%	46.573.616 32%	56.763.091 31%	47.487.017 27%	47.139.757 26%	36.684.800 20%	24.193.529 9%	413.601.911
Art. 1ºA Lei 8.686	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	40.514.397 23%	54.147.675 30%	50.576.810 28%	62.125.255 23%	207.734.138
Lei Rouanet	25.115.307 28%	20.404.190 17%	35.184.582 21%	40.464.568 28%	41.994.443 23%	9.176.088 5%	7.760.011 4%	8.549.600 5%	3.082.750 1%	191.361.539
FUNCINES	0 0%	0 0%	0 0%	1.032.000 1%	3.441.000 2%	1.923.000 1%	8.185.000 5%	1.850.000 1%	6.600.000 2%	23.031.000
Conversão da Dívida	2.651.456 3%	2.432.936 2%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	5.084.392
Art. 3º Lei 8.685	17.503.826 20%	34.921.822 28%	46.247.426 28%	35.330.650 24%	64.414.544 35%	37.700.138 22%	32.578.496 18%	23.540.873 13%	29.530.947 11%	321.768.721
Art. 3ºA Lei 8.685	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	2.500.000 1%	28.201.047 11%	30.701.047
Art. 39, X MP 2228-I	0 0%	2.893.837 2%	16.652.274 10%	14.001.912 10%	5.332.126 3%	20.904.037 12%	16.843.996 9%	11.801.379 7%	12.474.574 5%	100.904.136
PAR e PAQ	0 0%	0 0%	0 0%	4.162.000 3%	8.700.000 5%	8.880.065 5%	8.815.909 5%	10.000.000 6%	9.667.951 4%	50.225.925
Fomento Direto	1.000.000 1%	10.640.244 9%	10.618.997 6%	4.687.100 3%	3.678.487 2%	7.300.229 4%	5.753.985 3%	4.629.381 3%	5.246.320 2%	53.554.742
FSA	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	29.485.587 16%	84.667.016 32%	114.152.603
TOTAL REAIS	89.357.303 -	123.624.640 -	168.045.053 -	146.251.847 -	184.323.691 -	173.884.971 -	181.224.829 -	179.618.430 -	265.789.387 -	1.512.120.152
TOTAL DÓLARES	30,497,373 -	40,268,612 -	57,549,676 -	60,185,945 -	84,552,152 -	89,171,780 -	98,491,755 -	89,809,215 -	151,016,697 -	701,543,206

Fonte: Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual – Ancine (p. 33).

Se num primeiro momento o FSA não inovou muito e teve como principal investimento o filme de longa-metragem para o segmento de salas de cinema, a diferença se deu mais pelo lado da propositura ao incentivar através de uma linha própria que empresas distribuidoras independentes investissem em filmes (também independentes) de forma mais competitiva, já que as distribuidoras multinacionais tinham a seu favor a renúncia fiscal de suas remessas de lucro, através do artigo 3º da Lei do Audiovisual. Além disso, a Lei 11.437/06 também potencializou o investimento de canais de televisão brasileiros em projetos de filmes independentes, o que acabou inflando a capacidade de investimento da Globo Filmes.

Um ponto interessante da lei criadora do FSA foi que, ao direcionar todo o CONDECINE a ele, abria possibilidades que seriam exploradas em marcos regulatórios futuros, ainda em gestação, mas que mudariam os patamares da política audiovisual como veremos a seguir.

2.4.2 A Lei 12.485, ou Lei do SeAC

Como explicamos anteriormente, o segmento de televisão a cabo, ou televisão paga, ou televisão por assinatura – embora não sejam exatamente a mesma coisa, para um exercício panorâmico como o que estamos defendendo essas denominações são tomadas como sinônimos –, herdou da radiodifusão sua característica concentrada. Embora, como explicou Bianchini (2021a), no EUA o Estado tenha flexibilizado leis e normas que proporcionaram a expansão da tv aberta e paga/fechada, o que fez diminuir barreiras de entrada de novos agentes, no Brasil o segmento era muito concentrado, possuía uma regulação defasada e, na relação com os produtores independentes, era muito desigual e conflituoso. Na prática isso significava que a relação das empresas contratantes (os canais da tv paga) é que ditavam as regras e nem sempre obedeciam aos poucos marcos jurídicos existentes, como a Lei do Direito Autoral. Diversos são os relatos que correm no mercado de empresas que criaram, formataram e desenvolveram programas e primeiras temporadas de séries, mas que na contratação para novas temporadas os canais descontinuaram seus serviços e passavam eles mesmos a produzirem tais ideias e formatos, por vezes fazendo pequenas alterações nos títulos dos programas, para burlarem a Lei do direito Autoral. Tantas desvantagens e conflitos levou os produtores independentes a se unirem numa associação em 1999, a Associação Brasileira de Produtores Independentes de Televisão (ABPI-TV, hoje, transformada em Brasil Audiovisual Independente – BRAVI), exigindo de forma menos agressiva o profissionalismo no segmento. Como explicou Penner (2016), eles também passaram a exigir dos debates do setor, regulamentações que atacassem tais desequilíbrios.

Já nos anos 2000, após o fracasso da Ancinav mas num ambiente de maior convergência, o debate sobre um novo marco legal para a tv paga ganhou mais espaço. Dentro os projetos de lei (PLs) em tramitação,

O PL29/07 [um dos que daria as bases para a Lei 12.485/2011] mostrou uma nova faceta do ambiente de convergência digital. Se as emissoras de telecomunicações resistiram por diversas vezes a se submeter a uma regulamentação efetivada por órgãos diretos ou agências de regulamentação, diante da ameaça advinda da viabilidade técnica das

operadoras de telefonia serem transmissoras de conteúdo, pressionaram a base governista para que a produção desses programas fosse vedada a essas empresas. Trata-se, também, de uma disputa entre o capital nacional e estrangeiro, pois as telefônicas derivadas do processo de privatização do sistema de telefonia brasileiro, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, pertencem em sua maioria a grupos estrangeiros. O GRUPO ABRIL, a maior editora de revistas do País, e a TV GLOBO fizeram sociedade com as empresas estrangeiras, investindo nas televisões por assinaturas. A primeira associou-se no lançamento da TVA e a segunda investiu na estruturação da NET e da SKY. [...] (LUCA, 2009, p. 334)

Tendo de um lado os grandes da radiodifusão, de outro as teles, somados à um processo de fusões e aquisições que ainda não terminou, o PL 29/07 percorreu um longo processo até ser aprovada como Lei 12.485/2011. Segundo explica Ikeda (2021), a Ancine conseguiu capitanear o processo e estabelecer uma ação casada, porém bem dividida, junto com a Anatel para o setor:

Uma das inovações da Lei está na divisão de competências entre a Ancine e a Anatel na regulação do serviço de acesso condicionado. Assim, a Anatel é responsável pelos aspectos da Lei relacionados à infraestrutura técnica ou tecnológica, enquanto a Ancine aos aspectos relacionados à oferta de conteúdo. Dessa forma, quanto à divisão da cadeia produtiva, é possível afirmar que, enquanto a Anatel se relaciona com os aspectos da Lei que envolvem a atividade de distribuição, a Ancine está envolvida com a produção, programação e empacotamento dos conteúdos.

[...] A Lei 12.485/11 também disciplinou as questões concorrenciais entre os agentes, unificando a legislação da TV por assinatura, que passava a se chamar Serviço de Acesso Condicionado (SeAC), independentemente da tecnologia empregada.

Assim, segundo a divisão da cadeia produtiva, as empresas estrangeiras ficaram liberadas para explorar o serviço de distribuição, enquanto a atividade de produção é restrita para empresas brasileiras que detenham um mínimo de 70% do capital total e votante.

A Lei também estabelece limites de participação cruzada entre empresas de telecomunicações e radiodifusão, de modo que produtoras, programadoras ou empresas de radiodifusão não podem deter mais de 50% do controle ou da titularidade de empresas de telecomunicações.

[...] Por sua vez, o inverso foi restritivo: as empresas de telecomunicações só poderiam deter no máximo 30% do capital total e votante de concessionárias e permissionárias de radiodifusão sonora e de sons e imagens de produtoras e programadoras com sede no Brasil, ratificando os limites constitucionais de participação do capital estrangeiros na radiodifusão.

No entanto, o aspecto mais sensível da Lei 12.485/11 está no estabelecimento da obrigatoriedade do cumprimento de cotas de conteúdo, relativas a um tempo mínimo de veiculação de obras audiovisuais brasileiras e de produção independente nos canais e pacotes da televisão por assinatura. (pp. 92, 93, 94)

A verdade, no entanto, é que embora campanhas difamatórias da Lei tenha mirado nas cotas de programação, estas serviram de cortina de fumaça para esconder os interesses que estavam por vir com futuras fusões e a Lei do SEAC iria funcionar como barreira no território brasileiro.

Embora tenha chegado ao público consumidor, a campanha contra Lei que a Sky veiculou em todos os seus canais, além de jornais, revistas, não era isolada. Foi seguida de diversas batalhas judiciais com “Ações de Inconstitucionalidade” impetradas por diversas empresas. Algumas pesquisas acadêmicas analisam essas batalhas, as quais destacamos Martins (2014) e Souza (2018), que num capítulo subtintulado “guerrilha judicial” evidencia alguns aspectos importantes das disputas:

As pressões contra a Lei seguiram na Justiça por meio de uma Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) ajuizada pela Sky e pelo DEM em 2011. Essa foi apenas a primeira. Outras três se seguiram até 2015. Mas a verdadeira bomba jurídica caiu sobre o setor em janeiro de 2016, quando a justiça concedeu uma liminar isentando as empresas de telefonia do pagamento de cerca de R\$ 900 milhões de Condecine que deveria ocorrer em 31 de março daquele ano. De 2012 a 2015, as teles pagaram cerca de R 2 bilhões de Condecine; em 2016, resolveram pedir não apenas a suspensão da taxa, mas a devolução de tudo que havia sido pago. (Souza, 2018, p. 195).

A disputa com as teles teve um longo percurso e chegou ao STF o qual “deferiu o pedido de Suspensão de Segurança” derrubando decisões em instâncias inferiores e fazendo os recursos retornarem ao audiovisual. Entretanto, a questão seguiu correndo na Justiça, o que levou a classe a se unir em campanha pública a favor do audiovisual brasileiro.

Mas se a disputa continuou na Justiça, de certa forma, evidenciava que os interesses por trás de tal regulamentação eram grandes o que de fato constatamos nos anos seguintes quando grandes fusões foram barradas no país, incluindo a Sky, dentre outras, que chegaram a preencher a agenda do presidente Bolsonaro, no seu primeiro ano de Governo e no seu primeiro contato com o presidente dos EUA. Embora as tramitações sobre as fusões das empresas envolvam pareceres técnicos emitidos pela Ancine e Anatel, elas também precisam passar pelo CADE - Conselho Administrativo de Defesa Econômica, órgão ligado ao Ministério da Justiça e Segurança Pública. Num primeiro momento, as grandes fusões tiveram pareceres negativos, pois de fato, esbarravam nas regras da Lei 12.485/11. Mas por questões puramente políticas, todas essas análises foram derrubadas e o governo pediu inclusive um relatório externo ao país, à OCDE (Organização para a Cooperação e

Desenvolvimento Econômico)³⁶, para avaliar se no Brasil a regulação estava em consonância com as regras do “livre mercado”.

Como explicado anteriormente, a estrutura do FSA permitia que “novas Condecines” se tornassem receita e com a regulamentação da Lei o FSA dá um salto considerável com a entrada da Condecine Teles, originária do Fistel (Fundo de Fiscalização das Telecomunicações), ou seja, dos recursos relativos à área de telecomunicação.

Tabela 4: Evolução dos recursos do FSA.

Valores do Fundo Setorial do Audiovisual - Em Reais (R\$) - 2007 a 2019

Ano	Valores Arrecadados (R\$)
2007	100.645.233,24
2008	241.131.367,19
2009	164.944.883,73
2010	74.321.411,36
2011	239.018.447,15
2012	992.259.095,13
2013	1.115.939.105,89
2014	1.280.662.928,68
2015	1.200.237.568,18
2016	1.328.398.618,78
2017	1.377.383.269,07
2018	1.174.425.649,44
2019	1.260.695.366,66

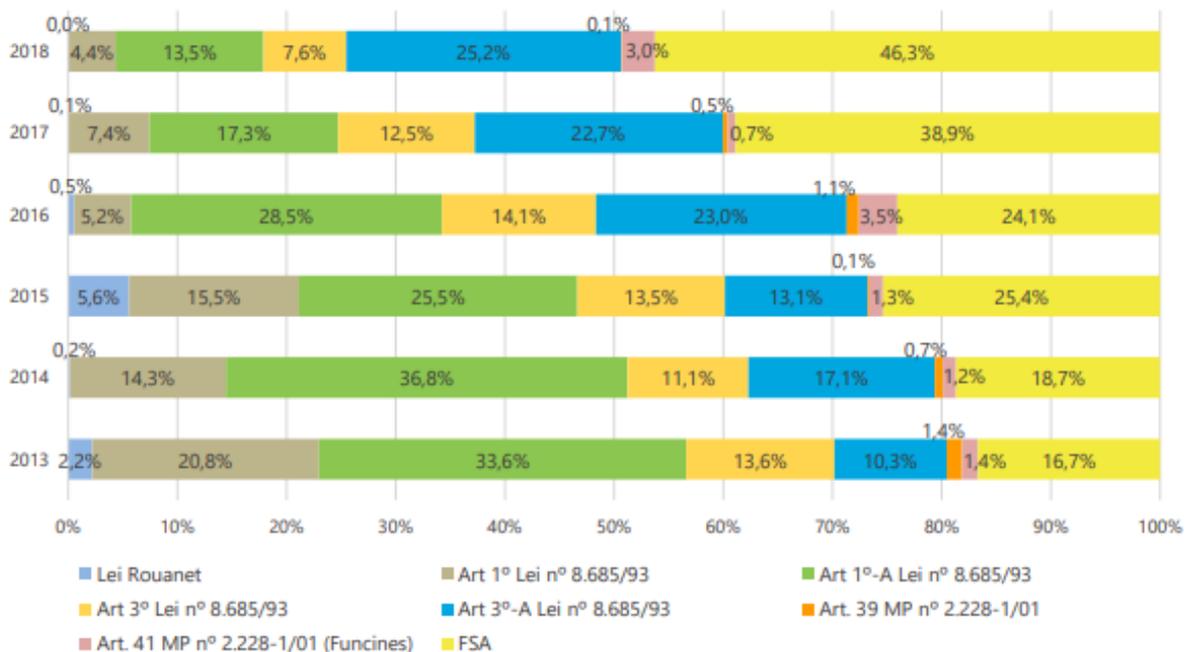
Fonte: ANCINE (Gerência de Planejamento, Orçamento, Arrecadação e Finanças), publicado em 09/06/2020.

O efeito dessa medida é um salto qualitativo e quantitativo na política audiovisual brasileira. A partir de 2012 os recursos do FSA aumentaram

³⁶ Segundo dados do Ministério da Economia do Brasil a “A Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico – OCDE, com sede em Paris, França, é uma organização internacional composta por 35 países membros, que reúne as economias mais avançadas do mundo, bem como alguns países emergentes como a Coreia do Sul, o Chile, o México e a Turquia. A Organização foi fundada em 14 de dezembro de 1961, sucedendo a Organização para a Cooperação Econômica Europeia, criada em 16 de abril de 1948.” Embora o Brasil não seja membro da instituições desde 1999 suas relações se estreitaram e em 2017 foi feito um pedido formal de adesão, o qual está sendo “avaliado”. Nesse interim, a OCDE fez um relatório sobre a Anatel e a Ancine em 2020 chamando-as de anacrônicas e sugerindo a fusão de ambas e do Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (RELATORIO OCDE, 2020, p. 21).

consideravelmente, chegando a cifras da ordem de 1 bilhão de reais. Com esse aumento de capital foi possível diversificar ainda mais suas linhas de atuação a partir de 2013 e operou em parcerias com canais de tv, como falamos acima, mas também abriu linhas de fomento regionais, com estados e municípios e diversificou os agentes financeiros trabalhando em conjunto com o Banco Nacional de Desenvolvimento Social (BNDES), com a Caixa Econômica Federal, com a FINEP, apenas nos primeiros anos do FSA, e, posteriormente, com o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE), que passou a ser seu principal seu agente financeiro. A figura abaixo mostra como que, com o tempo e ampliação dos editais do FSA, o fundo foi aumentando sua participação no financiamento dos filmes brasileiros.

Gráfico 2: Utilização dos mecanismos de fomento pelos filmes brasileiros lançados em salas de exibição (2013-2018).



Fonte: Oca/Ancine/ Superintendência de Análise de Mercado.

Mas se foi sentido uma evidente eficiência da Lei no que tange tanto a produção de obras, sua distribuição no segmento a que se destinava, a possibilidade de expandir as ações da Agência para outras instâncias federativas, seus mecanismos que cumpriam o que de fato se destinavam a fazer, ou seja, impedir mais desequilíbrios em termos regulatórios no mercado brasileiro de radiodifusão e telecomunicações, foram todos fatiados e, na prática, com tantas ingerências políticas, ignorados.

Além disso, em 2021, após muitas idas e vindas, vetos e derrubadas de veto, a Lei 14.173/2021 é aprovada, reduzindo os valores de todos os Condecines e eximindo as plataformas de *streaming* dessa taxação ao fazer alterações em diversos marcos regulatórios:

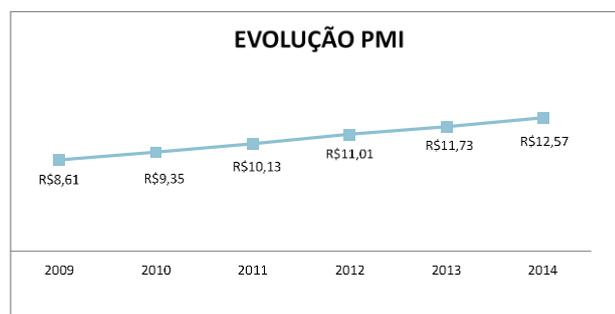
Altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, para modificar valores da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, a Lei nº 5.070, de 7 de julho de 1966, para modificar valores da Taxa de Fiscalização de Instalação, a Lei nº 11.652, de 7 de abril de 2008, para modificar valores da Contribuição para o Fomento da Radiodifusão Pública, e as Leis nos 9.998, de 17 de agosto de 2000, 9.472, de 16 de julho de 1997, 13.649, de 11 de abril de 2018, 4.117, de 27 de agosto de 1962, e 12.485, de 12 de setembro de 2011; e revoga dispositivo da Lei nº 11.934, de 5 de maio de 2009. (LEI 14.173/2021).

Assim, se o clima era de conflito, com a nova lei, as bases de ação da Ancine que já estavam sendo enfraquecidas com os ataques públicos do presidente contra a área da cultura e do audiovisual, e diversas paralizações com trocas de mandatos e demora em novas nomeações, mantendo a paralisia do setor e da agência desde 2018.

2.4.3 Cinema Perto de Você: a expansão tardia e defasada

Todas essas questões, somadas à dinâmica da economia brasileira nas últimas décadas, levaram as salas de cinema brasileiras a se transformarem e acompanharem as tendências internacionais ditadas majoritariamente pelos estúdios americanos. A oferta de número de assentos nos cinemas foi reduzida, os preços dos ingressos vendidos subiram nas últimas décadas e estas se atrelaram a outros tipos de entretenimento, como a parceria com os shoppings centers e os modelos de multiplex (Almeida; Butcher, 2003) como já falamos anteriormente.

Gráfico 3 – Evolução do Preço Médio do Ingresso (PMI) no Brasil



Fonte: Oca/Ancine. Organizado pela autora.

Segundo dados da Ancine, o Brasil já teve um parque exibidor de quase 3.300 salas em 1975 mas em 1997 chegou ao seu pior indicador com pouco mais de 1.000 salas. Ao longo da última década esse número subiu consistentemente, mas mesmo com a melhora na oferta de salas, o Brasil ainda está aquém do seu potencial em relação ao tamanho da população brasileira. Menos de 8% dos municípios do país possuem salas de cinema.

A fim de atacar essas discrepâncias a Ancine lançou uma lei focada na expansão e modernização do parque exibidor (Lei 12.599/2012) que instaurava o Programa Cinema Perto de Você, como uma divisão para o Programa Cinema da Cidade. Como lembra Ikeda (2021):

Ainda que, em tese, fosse possível construir salas de cinema com recursos da Lei do Audiovisual e até mesmo pelo art. 18 da Lei Rouanet, na prática foram raras as salas que utilizaram dos benefícios fiscais.

A Lei 12.599/12, portanto, marca um momento inédito na política audiovisual brasileira, ao dedicar instrumentos específicos de fomento voltados ao setor da exibição cinematográfica.

[...] Quanto à adaptação das salas diante da projeção digital, houve a criação do RECINE³⁷, um amplo programa de desoneração tributária, facilitando a importação de equipamentos necessários à transição digital e também relativos à diversos insumos quanto às reformas das salas de cinema no país.

[...] Além disso, [...] a Ancine estabeleceu a criação de um sistema de Controle de Bilheteria (SCB), disciplinando a coleta e transmissão de dados primários das salas de cinema para a agência, por meio da homologação pela agência dos sistemas informatizados utilizados pelos exibidores. (pp.108, 113).

Em 2014 o país possuía um número de 2.833 e em 2019 chegou a 3.507 salas, superando os momentos áureos da década de 1970. Mas em termos de número de assentos, os atuais ficam muito aquém, pois àquela época as salas eram majoritariamente grandes salas de rua, que foram substituídas por multiplex em shoppings, cada sala contendo um número de poltronas infimamente inferior às centenas de lugares que os “palácios de rua” ofereciam. Atualmente, poucas cidades preservaram alguns desses “palácios” de forma patrocinada. No Rio de Janeiro, o único cinema da Cinelândia que restou foi o Cine Odeon.

³⁷ RECINE: Regime especial de tributação para o desenvolvimento da atividade de exibição cinematográfica.

Figura 5 – Cinema Odeon, o último cinema da Cinelândia.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional; Revista *Cinearte*:
<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Em outros países, mesmo os europeus (salvo a França que possui uma política cinematográfica para as salas de cinema de rua diferenciada) não é diferente e salas antigas são preservadas enquanto templos que rememoram os tempos áureos da época em que o cinema era “a melhor diversão”. Com as necessidades sanitárias para enfrentar a pandemia de covid-19, todos os circuitos exibidores foram impactados no mundo inteiro, mostrando que esse foi um momento que o digital se valeu para aprofundar sua transição.

Os resultados desse programa foram significativos, embora passível de grandes críticas visto que a o modelo adotado pela Ancine foi o padrão DCI, dos estúdios estadunidenses e os modelos alternativos que apareceram no país sofrem um impacto reverso com o programa e minguaram. Nesse sentido, uma análise sobre esse programa de exibição da Ancine ainda merece uma análise mais profunda a fim de se entender se o Brasil acabou fazendo uma transferência de renda, através do modelo DCI, para as empresas estadunidenses.

O que se pode afirmar até aqui é que todas essas mudanças foram realizadas num momento em que os hábitos socioculturais já estavam migrando mais intensivamente para o mundo virtual e a pandemia consolidou esse processo. No relatório “Panorama do Setor Audiovisual Brasileiro” apresentado no Conselho Superior de Cinema em setembro de 2021, a Ancine registrou no ano de 2020 uma queda do público das salas de cinema em relação à 2012 da ordem de 77% que, somado ao fechamento de muitas salas de cinema em todo país, requer uma nova avaliação para levantamento dos prejuízos. No que diz respeito a participação do filme brasileiro nesses dados da bilheteria, o que foi levantado pelo relatório é o triste quadro de que entre os dez filmes mais visto entre 2020 e 2021, no período de reabertura das salas, nenhum filme brasileiro se destacou, colocando o percentual de participação que historicamente, mesmo com todas as mudanças significativas nas políticas não conseguia superar 15%, ficou inferior a 5%.

Em contrapartida, o segmento de Vod que já vinha crescendo consistentemente desde 2016, se potencializou na pandemia. Entretanto a disponibilidade de dados oficiais disponibilizados pela agência sobre esse segmento de maior lucratividade ainda é vago e desatualizado. O último slide do referido relatório termina de forma inconclusiva:

Segundo a análise preliminar do GT, tanto do ponto de vista da estrutura do mercado para oferta de conteúdo audiovisual e dos modelos de negócio existentes quanto do enquadramento regulatório atual dos novos modelos de prestação, verifica-se que houve uma intensa transformação do mercado audiovisual desde a publicação da Lei nº 12.485, de 2011, sendo, portanto, conveniente e necessária uma reavaliação sistemática do marco legal buscando analisá-lo, de forma retrospectiva, e com uma perspectiva de identificar os principais resultados alcançados e objetivos atingidos, além de reavaliar a conjuntura atual buscando identificar novos problemas regulatórios que surgiram nesse interim de vigência da Lei (PANORAMA DO SETOR AUDIOVISUAL BRASILEIRO, 2021, p. 53).

Em outras palavras, a regulação do Vod no Brasil segue sem data.

2.5 VOD: A HISTÓRIA QUE SE REPETE

Em entrevista concedida à pesquisadora Lia Bahia, Gustavo Dahl, figura de referência no cinema brasileiro desde o Cinema Novo, tendo sido uma das lideranças importantes no III CBC e, posteriormente, o primeiro presidente da Ancine, em 2009 já tinha claro que “o negócio de trocar filme pela internet já está implementado” e que, “a tela vai ser universalizada, todo habitante do planeta terá uma à disposição. A revolução tecnológica criou novos parâmetros de comportamento e de consumo,

sociais. Tem de ver como é que o cinema brasileiro se insere nesse processo.” (2012, pp. 200, 222). Se a situação já estava definida em 2009, mais de dez anos depois as empresas tem adequado suas estratégias de expansão para alcançarem mais clientes, como foi o caso da Netflix na Índia, onde lançou no gigante mercado um plano especial apenas para quem tem celular. No Brasil, há muito tempo somos um país com 100 milhões de aparelhos a mais que habitantes e adequações para não perder as “oportunidades” são estudadas, ainda mais num cenário de recessão, onde muitos só acessam internet pelo aparelho móvel mesmo.

De toda forma, mesmo com um cenário onde a economia brasileira encolheu,

A demanda por conteúdo nacional para cinema e televisão experimentou uma trajetória ascendente em todo o país ao longo da última década. Impulsionado por um conjunto de modalidades de fomento promovidas por órgãos federais, estaduais e municipais.

[...] O avanço dos serviços de streaming audiovisual licenciado no mercado global tomou proporções aceleradas desde março de 2020, quando os números devastadores da crise sanitária provocada pela pandemia da Covid-19 forçaram a determinação do isolamento social e de estados de quarentena em diversas partes do mundo, em um esforço para conter o novo coronavírus. Com as restrições de circulação, o entretenimento doméstico registrou alta nos números de assinantes dos serviços online, e as empresas do setor precisaram ajustar suas estratégias para acomodar a demanda por novos conteúdos com a paralisação dos processos de produção audiovisual e o fechamento temporário das salas de cinema.

Em meio a polêmicas sobre o lançamento simultâneo de filmes nos cinemas e nas plataformas de streaming dos conglomerados de mídia, o fato é que a concorrência nos canais de distribuição audiovisual online se intensificou nesse período, ao mesmo tempo em que a adoção dos serviços por parte do público experimentou um salto e repercutiu também na ampliação do fenômeno dos novos hábitos de consumo da audiência.

[...] acreditamos que a raiz do atual cenário de mudanças nos modos como filmes e séries de TV são criados, circulados e consumidos está localizada nas transformações nas redes e tecnologias de distribuição de conteúdo. (BIANCHINI, 2021a, pp. 3, 6, 10).

Entretanto, é preciso entender quais são as características que perduraram e aquelas que se complexificaram hoje, e no nosso caso, a área audiovisual, tem nas “plataformas de streaming” ou, de forma mais genérica, nas “empresas plataformas” (ANTUNES; FILGUEIRAS, 2020; ABÍLIO, 2020) sua forma fenomênica mais significativa, síntese dessas transformações e concentração de poder transnacional. Nesse sentido, Sampaio Jr. (1999) marca uma diferenciação das últimas décadas do século XX e o novo ciclo que se abriria no século XXI:

Na era da mundialização do capital estamos assistindo a um fenômeno muito diferente: trata-se de quebrar as barreiras entre os diferentes espaços econômicos nacionais. Nesse contexto, o objetivo das empresas transnacionais não é controlar o processo de industrialização das economias periféricas, mas diluir as economias dependentes no espaço do mercado global, para poder explorar suas potencialidades econômicas sem que isso implique sacrifício de sua própria mobilidade espacial [o que na era digital é

potencializado]. Por isso, as transnacionais já não querem fronteiras econômicas rigidamente definidas, mas espaços mercantis com fronteiras permeáveis. O capital internacional pleiteia livre acesso às economias periféricas, pois assim pode decidir – em função de suas estratégias de valorização da riqueza em escala mundial – se seus mercados serão explorados mediante produtos importados ou mediante produção local [ou uma combinação de ambos]. O capital internacional espera, também, ampla liberdade de ação para aproveitar as potencialidades de cada região como reservas de matéria-prima e como plataforma de exportação de mercadorias que requerem mão-de-obra barata. Espera, ainda, a eliminação de qualquer tipo de reserva de mercado ao capital nacional [isto também se aplica ao audiovisual brasileiro e o desmonte das regulamentações que vinham sendo construídas e que resguardam uma “reserva de mercado” para o audiovisual brasileiro], pois assim os grandes oligopólios internacionais têm acesso aos segmentos produtivos e de serviço capazes de oferecer boas oportunidades de negócios. (p. 23)

Em recente artigo, o ex-Ministro da Cultura Juca Ferreira, argumenta de forma semelhante, demonstrando o quanto as plataformas de streaming hoje se valem do que o Estado brasileiro construiu/investiu para o mercado audiovisual brasileiro, formando, por décadas de uma construção coletiva, gerações de profissionais, negócios, tecnologia local etc. Ferreira explica objetivamente o quanto interessa a essas empresas, historicamente, o desmonte das regulamentações que vinham sendo construídas e que resguardam uma “reserva de mercado” para o audiovisual brasileiro, como por exemplo todas as podas que a Lei da conversão (Lei 14.173/21), aprovada em 2021, reduziu o alcance da Lei 12485/2011, além de reduzir significativamente os recursos do FSA e isentar o principal segmento de mercado do audiovisual, , que é o vídeo sob demanda, oferecido por essas empresas.

Enquanto isso, as fusões entre as grandes empresas continuam sendo importantes para a expansão do ciclo de acumulação capitalista, e como explica Bianchini (2021b), no que tange o impacto na área audiovisual:

os conglomerados representavam a chance de uma corporação participar em praticamente todas as esferas da indústria do entretenimento e por meio de todas as plataformas midiáticas contemporâneas, em um empreendimento integrado de modo vertical, horizontal e diagonal – ou seja, com uma empresa participando em todos os estágios de seu setor industrial e com interesses proprietários em diferentes cadeias de valor (como televisão, cinema, rádio, jornais impressos e mercado editorial), compartilhando recursos e estratégias promocionais (2021 b, pp. 9, 10).

Luca (2009) por sua vez, acrescenta que a concentração das empresas não se deve apenas à convergência tecnológica, corte de custos, maior eficiência:

A ligação dos diversos segmentos das atividades audiovisuais não se efetiva apenas nos aspectos tecnológicos. A “convergência” capaz de destruir a especialização dos equipamentos produzindo uma geração de aparelhos que misturam as funções e substituem ao mesmo tempo telefones,

computadores, câmeras fotográficas, videogames, gravadores de som, agendas e filmadoras, sofreu interferência na formulação do capital e da propriedade das empresas, fazendo com que os grandes estúdios passassem a pertencer a megaconglomerados industriais. É difícil identificar se a aproximação entre os diversos segmentos do audiovisual fez-se por conta da mudança dos detentores acionários ou se eles adquiriram as empresas por conta desta aproximação. Porém, o que se verifica é que os estúdios se encaixam nos organogramas de grupos industriais como a GENERAL ELETRIC (GE), NEWSCORP, NATIONAL AMUSEMENTS (NAI) SONY, AOL-TIME-WARNER [...].

A multinacionalidade e o alcance que se impõem não são mais retóricos, tampouco simbólicos. Representam forças que se espalham pelos mais diversos segmentos da economia mundial fortalecidas pelos processos da globalização econômica que permitiu a aquisição e a expansão de empresas em setores e em países que anteriormente tinham o controle limitado pelos Estados Nacionais. Tomemos como exemplo a UNIVERSAL, que foi adquirida pela emissora de televisão NBC quando da quebra da VIBENDI. Constituiu-se o conglomerado NBC-UNIVERSAL responsável por um faturamento de US\$ 16,2 bilhões. Esse conglomerado, por sua vez, pertence a um megaconglomerado, a GENERAL ELETRIC (GE), que está presente em mais de cem países e que contrata mais 300 mil funcionários. Faturam mais de US\$ 173 bilhões (2007) [...]. Produz equipamentos hospitalares; militares; de transmissão de sinais; satélites; turbinas para aviões, navios, usinas hidroelétricas; locomotivas; aparelhos eletrodomésticos, fornecendo quase sempre financiamentos para os compradores por meio de um gigantesco banco do próprio conglomerado, que tanto pode oferecer os fundos necessários para a compra das milionárias turbinas quanto para um consumidor que deseja comprar um fogão quatro bocas.

A citação da GE como potência multinacional e multifuncional que tem um estúdio de cinema agregado à sua estrutura não é uma exceção. A FOX FILMS enquadra-se em um extenso catálogo de empresas pertencentes ao bilionário Rupert Murdoch, sob o comando da empresa mãe NEWSCORP. São empresas que vão desde jornais sensacionalistas ingleses, passando pelo NEW YORK POST. O DOW JONES, o principal provedor de índices das ações da bolsa de valores dos EUA, que publica diversos informativos financeiros, como o WALL STREET JOURNAL, é, também uma propriedade sua (pp. 286-291, grifos do autor).

Além dessa “tendência” de continuação das fusões, Bianchini (2021 b) também vai destacar uma das principais características que tem regido a indústria audiovisual:

os desdobramentos históricos das características que definem os aspectos mais comerciais do mercado audiovisual se sustentam em uma tensão básica entre a demanda e a oferta, ou seja, entre, de um lado, os desejos dos consumidores de ter mais acesso e controle sobre quando, onde e como eles vão se relacionar com os conteúdos de mídia e, de outro, os interesses de agentes econômicos em monetizar ao máximo as obras criativas enquanto produtos de mercado, criando, para isso, uma escassez [...] baseada em restrições de direitos autorais e na prática do sequenciamento de janelas de exibição. (p.8)

Se para o ambiente analógico a escassez era justificada devido a limitação de tempo e espaço nas grades de programação, essa lógica ainda está presente visto as limitações patrimoniais que são estabelecidas na etapa de financiamento da obra. Assim, por exemplo, se uma obra que é realizada

com recursos diretos da Netflix (um “original Netflix”) ela não será disponibilizada na GloboPlay, ou mesmo em canais abertos de televisão. Outro exemplo foi a pergunta sobre se o filme brasileiro Bacurau (2019) entraria na Netflix, após seu lançamento nas salas. A resposta do seu diretor, Kleber Mendonça Filho, em suas redes sociais foi de que não entraria na Netflix pois havia tido outros financiadores brasileiros, francês e alemão, com os quais teria que “honrar seu compromissos”, leia-se, ser exibido anteriormente nos canais e/ou plataformas de seus “sócios”, estando indisponível para a Netflix.

Figura 6 – Bacurau não vai para o Netflix.



Fonte: Twitter do realizador cinematográfico Kleber Mendonça Filho.

Somente após anos de exploração do seu principal segmento, determinado contratualmente, as obras podem migrar de “janela” ou “segmento”, como se dava no mundo analógico.

Lembramos que um dos “sócios” do patrimônio comercial do filme é também o Fundo Setorial do Audiovisual, onde nos perguntamos o por que no Brasil ainda não temos uma plataforma pública que pudesse também exibir, mesmo que de forma negociada com os demais “sócios” investidores dos filmes, as obras financiadas com os recursos públicos do Condecine. Mas este assunto, uma plataforma pública brasileira, hoje, não está na pauta das discussões do setor audiovisual. Só esteve enquanto da gestão Rangel na

Ancine, que juntamente com os países participantes da Conferência das Autoridades Cinematográficas Ibero-Americanas (CAACI)³⁸, desenvolviam a “Pantalla Caaci”³⁹, projeto que está, de certa forma limitado à área educacional do audiovisual.

De toda forma, conforme vimos, a “lógica da escassez” não se fundamenta apenas nas limitações de tempo e espaço, mas também em relação aos contratos que embasam o financiamento das obras os quais limitarão a circulação da obra no intuito de seus “sócios” auferirem o maior lucro possível em cada janela. Ou seja, mesmo as ampliações que o mundo digital/virtual traz não transgrediu a principal lógica das empresas que a maximização de seus investimentos. Dado as limitação impostas às obras, a pirataria opera sempre no paralelo das exibições oficiais. Daí que um pensamento sobre a possibilidade de articulação com canais/plataformas que exibissem formalmente, porém gratuitamente, essas obras, não deveria ser considerado projeto irrealizável, como até hoje o é para o audiovisual brasileiro, salvo raríssimas exceções como essa da Pantalla Caci já mencionada e também a exceção brasileira concretizada pelo projeto *SPCinePlay*⁴⁰, atrelado à empresa de fomento audiovisual da Prefeitura de São Paulo, SPCine. Mesmo que o projeto tenha nascido, primeiramente em parceria com o braço digital da produtora de propaganda e publicidade O2, do

³⁸ Segundo dados da Ancine, a CAACI é formada por vinte: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, Honduras, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. A instituição mantém diversos projetos de fomento a obras e aos profissionais do audiovisual ibero-americanos, auxiliando e promovendo coproduções através de diversos mecanismos de financiamento e apoios, dos quais se destacam: Programa Ibermedia: fundo financeiro multilateral que estimula a cooperação técnica nas áreas de formação profissional, desenvolvimento de projetos e coproduções; Programa Ibermedia TV: voltado à difusão da produção audiovisual através de redes públicas de televisão; Programa DocTV LatinoAmérica: que financia a produção e teledifusão de documentários latino-americanos, também, por meio das redes públicas de televisão; e, Observatório Ibero-americano do Audiovisual: centro de informações estatísticas sobre o mercado cinematográfico e audiovisual dos países-membros, visando contribuir com informações relevantes para as políticas públicas de fomento ao setor.

³⁹ A Pantalla Caci, está disponível no link: [Pantalla CACI, la plataforma de cine latinoamericano dirigida al mundo educativo - Programa Ibermedia](#) Embora possua muitos filmes e tenha um trabalho de cunho educacional importante, articulado aos programas do Programa Ibermédia relacionados à produção conjunta com TVs públicas, a Pantalla Caci também não conseguiu desenvolver o potencial anunciado no seu lançamento em 2015 no Festival de Berlim, tampouco, trata da natureza de exibição dos inúmeros filmes que são financiados com recursos públicos das instituições que integram a CAACI, como a Ancine, que nos referimos acima a discutir a obra *Bacurau*.

⁴⁰ <https://www.spcineplay.com.br/>

diretor Fernando Meirelles, e atualmente esteja hospedado na também privada plataforma *Looke*, o visionamento de todos os filmes disponíveis pelo projeto é gratuito. Ressaltamos a curadoria de qualidade de filmes, longas, médias e curtas-metragens, ficções, animações, documentários, para todas as faixas etárias, com filmes recentes e clássicos do cinema brasileiro, possibilitando o acesso a uma programação diversa e genuinamente acessível.

Mas se por um lado a lógica da escassez e as grandes empresas são os agentes cujas forças sobredetermina as relações na indústria audiovisual, podemos dizer que em países mais estruturados como os EUA os sindicatos profissionais ainda agem contrabalançando o peso do contratante, como narrou Handel (2011) sobre a greve dos roteiristas em 2007, embora, recentemente novos conflitos tenham se dado visto as medidas sanitárias impostas pela pandemia que aceleraram a virtualização dos hábitos de consumo audiovisual e, conseqüentemente, mudaram faturamentos e novas rodadas de negociação para contratos pré-pandêmicos, tem sido questionados.

Para além dessas tensões, o que temos observado é também um *modus operandi* que também tem se intensificado na indústria que é a forma colaborativa de produção de conteúdo. Como levantou Thomaz Penner (2016) desde a internet 2.0 de meados dos anos 2000, as empresas acentuaram suas formas convergentes de se comunicar, lançando mão de conteúdos transmidiáticos, que embora tenham um “produto” principal, trabalham com canais secundários, como o Youtube ou redes sociais, com vídeos promocionais, trailers, cenas extras, *making off*, capítulos/episódios exclusivos etc., nos quais as interações com a “cultura dos fãs” (JENKINS, 2008) é alimentada.

Com a potencialização do mundo digital ampliadas pelas inovações nas áreas de telecomunicações mais recentes somadas ao cenário pandêmico, propiciaram uma oferta em franca ascensão das plataformas de streaming. Para alguns profissionais, “o jogo virou”, e não há títulos suficientes no mercado para atender a demanda desse mercado em crescimento:

A TV fechada nunca teve mais de 20 milhões de assinantes no Brasil, enquanto o YouTube e a TV aberta atingem mais de 100 milhões de pessoas regularmente.

O Brasil será um dos cinco maiores mercados de vídeo online do mundo e, para garantir relevância em um ambiente tão competitivo em oferta, a produção de conteúdo nacional será essencial, ponto mais forte do Grupo Globo hoje.

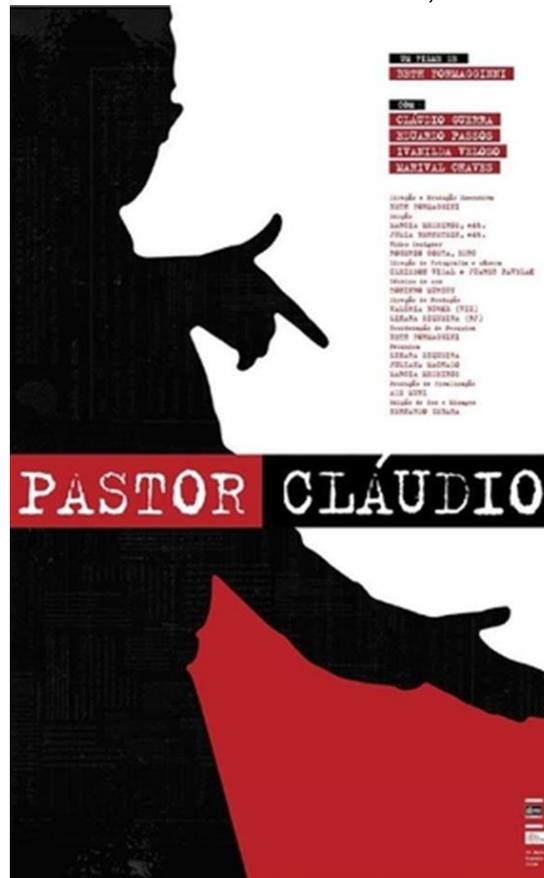
Como criatividade não é commodity, a chegada de concorrência e a demanda por conteúdo relevante, fortalecerá o mercado de produtoras independentes, hoje fortemente afetadas pela pandemia e pela paralização do fomento público no setor. Ainda assim, talvez seja produzido mais conteúdo nacional na próxima década do que jamais foi produzido antes⁴¹.

Entretanto, como ressalta Bianchini, investimentos em séries profissionais internacionais – ou mesmo se pensarmos nas populares telenovelas brasileiras – são obras de grandes investimentos, cuja produção requerem uma capacidade de produção, infraestrutura, gerenciamento de recursos com possibilidades de adiantamentos milionários, que no Brasil só as grandes produtoras, ligadas ao mercado de publicidade, conseguem “entregar”. Claro que nem todas as produção precisam ser de porte grande e realmente as possibilidades criadas recentemente pelas políticas públicas brasileiras deram meios para que muitas empresas abrissem e/ou se estruturassem. Mas como criticou O ex-Ministro Juca Ferreira, terá sido tudo para sedimentar um terreno para as grandes empresas internacionais?

⁴¹ Artigo disponível em: <https://teletime.com.br/21/10/2020/a-primavera-digital-da-tv-70-anos-depois/>

CAPÍTULO 3: A NÃO-REGULAÇÃO DO VOD: A NATUREZA DO ESTADO BRASILEIRO E AS REPETIÇÕES DE AUSÊNCIAS

Figura 7 – Cartaz do filme *Pastor Claudio*⁴², de Beth Formaggini, de 2015.



Fonte: Internet.

Fizemos ao longo dos capítulos anteriores um longo retrospecto histórico do que consideramos importante observar na construção da área cinematográfica, que foi se expandindo e se tornando “audiovisual”, acrescentando elementos históricos mais amplos, como questões relacionadas ao rádio, à televisão, à internet e à convergência desses meios, mas também análises de cunho mais socioeconômicas,

⁴² O filme originou-se nos documentos da ditadura de 1964 vindos à público apenas com a Comissão da Verdade, em 2012. A diretora acessou uma importante figura ligada às autoridades militares e paramilitares que teve uma atuação de grande peso durante a ditadura: Cláudio Guerra. O ex-delegado compôs a “Operação Radar” que executou dezenove membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB). O filme apresenta o encontro e as conversas da equipe com Claudio, hoje convertido à pastor da Assembléia de Deus. Seu depoimento acabou por confirmar diversas suspeitas sobre desaparecidos políticos, assim como diversas práticas que atentaram contra os direitos humanos, mas favoreciam empresários e autoridades, evidenciando, formas espúrias e violentas de ação do Estado brasileiro. A diretora autorizou a reprodução da imagem do cartaz.

relativas às transformações no sistema capitalista nas últimas décadas do século XX e início do XXI.

Esse esforço multidisciplinar foi motivado pela complexa realidade do audiovisual contemporâneo, não apenas para aqueles que atuam diretamente na área, mas devido ao fato de ter se tornado, para muitos estudiosos, já há alguns anos, elemento “central” na vida contemporânea:

Apesar da dificuldade de se definir claramente o que viria a ser “cultura visual”, e da controvérsia em torno da existência ou não de uma centralidade da experiência visual na cultura contemporânea, estudiosos têm afirmado a ocorrência, nas três últimas décadas, de um “giro das imagens”, “giro icônico” ou “giro visual”, conforme se prefira chamar. Na convicção de que haveria, na atualidade, uma hegemonia do visível, um domínio dos meios visuais e do espetáculo sobre as atividades da fala, da escritura e da leitura [...] (FIGUEIREDO; MUANIS, 2019, p. 19).

Visto as inúmeras possibilidades analíticas, como exposto anteriormente, nosso foco é a análise interdisciplinar sobre as questões regulatórias da área, principalmente, a ausência estatal em relação ao principal segmento: o video sob demanda (Vod).

No percorrer histórico que fizemos nos capítulos anteriores, encontramos respostas fragmentadas, dispersas e, por vezes, indiretas sobre as “não-atuações” do Estado em favor do cinema/audiovisual brasileiro, mesmo com todas as movimentações da classe que já datam de quase um século, se considerarmos o marco do primeiro movimento em 1924 como propôs Autran (2013). Ao longo da história do cinema/audiovisual brasileiro vamos constatando que legislar a favor dos interesses dos próprios brasileiros não é óbvio no Brasil, ao contrário, quando se consegue um avanço, tais conquistas geralmente são retardatárias e aquém das necessidades concretas.

Tomaremos três momentos históricos que consideramos importantes para analisar o papel do Estado: o primeiro se dá entre 1945-1964, “período democrático”, no qual nos apoiamos principalmente na análise detalhada de Simis (2015 [1996]), mas também em Paulo Emilio Sales Gomes (1996 [1977]; 1983) e Bernardet (2009 [1979]), com os quais observamos que a atividade cinematográfica não tem uma política regulatória adequada para o território brasileiro, permitindo “falências da indústria cinematográfica nacional” e “lucros [ao] cinema norte-americano” (SIMIS, 2015).

O segundo período que consideramos importante analisar é marcado pela violenta descontinuidade da política cultural e cinematográfica do governo Collor, lembrando também que, o governo anterior de José Sarney coincidiu com mudanças estruturais na economia da indústria cinematográfica internacional, como também pela míngua do orçamento da Embrafilme, como detalhamos nos capítulos anteriores.

O terceiro e último período, tem dois desdobramentos que podem ser apresentados como dois sub-períodos do ponto de vista a política para o audiovisual. O primeiro marcado pela transição dos anos noventa para o século XXI, quando a classe audiovisual novamente se movimentou e conseguiu convencer o governo FHC a implementar uma agência regulatória para o cinema em 2001. Esse primeiro subperíodo se estende até o ano de 2004 quando o projeto Ancinav é engavetado pelo governo Lula. O segundo subperíodo vai de 2011-2021, visto que é uma década que começa com o marco regulatório da Lei 12.485/11 que, como explicado no capítulo anterior, ampliou e complexificou a ação estatal para a área audiovisual de forma inédita, mas, infelizmente, não conseguiu contemplar diretamente o segmento do *Vod*, embora essa lei tenha sido competente em colocar limites para a ação das empresas que atuam na área e, por isso, esteja sofrendo diversas adulterações nos últimos anos para permitir as fusões que tem acontecido nos últimos anos – detalharemos estas questões nesse capítulo. Além disso, 2011 também é o ano da chegada da empresa Netflix no Brasil⁴³. Em ambos os “subperíodos” a Ancine e as regulações por ela implementada, foram fortemente atacadas por lobbies (BAHIA, 2012) campanhas públicas difamatórias (AUTRAN, 2013; AUTRAN; FERNANDES, 2017) e “ações diretas de inconstitucionalidade” (Martins, 2014, p. 40)⁴⁴ impetradas por entidades representativas de empresas privadas nacionais e multinacionais e partidos políticos, que questionaram e/ou tentaram impedir sua ação regulatória, cuja aprovação tramitou pelo Congresso Nacional, Senado Federal e diversas Comissões nessas casas legislativas, dentre elas a Comissão de Justiça que avalia previamente

⁴³ Netflix chega ao Brasil por R\$ 15 ao mês: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2011/09/netflix-chega-ao-brasil-por-r-15-por-mes.html>

⁴⁴ Na dissertação de Martins (2014) “Regulação da comunicação audiovisual de acesso condicionado: uma análise do sistema de incentivos à atividade de produção”, no capítulo dois o autor analisa a Lei 12.485/2011 e cita e analisa as “ações diretas de inconstitucionalidade” impetradas contra. Também consideramos importante citar o depoimento do ex-presidente da Ancine Manoel Rangel para o Sindicato da Indústria do Audiovisual do Estado de São Paulo (Siaesp) em 2020 no qual também comenta essas ações no período de regulamentação da mesma lei mas também relembra que fato semelhante aconteceu no momento de implementação da Ancine: Diálogos SIAESP nº 05 Manoel Rangel: <https://youtu.be/hSGEapiK5dl>

a constitucionalidade, entre outras questões, dos projetos de lei, dentro de um mercado comprovadamente desigual e favorável às empresas multinacionais⁴⁵.

Nosso objetivo é entender se esses períodos e as discontinuidades ou ausências/omissões do Estado possuem características comuns, visto que são períodos de grandes transformações tecnológicas, crises no sistema capitalista, que impactam diretamente não apenas a forma com as principais empresas – conglomerados – agem, se fundem e reconfiguram suas atividades, mas como os próprios hábitos socioculturais mudaram, por vezes de forma drástica, como este momento que estamos vivendo agora, com a pandemia do covid-19 que acentuou os processos de digitalização que já estavam em curso de plataformização e virtualização da vida (ANTUNES, FILGUEIRAS, 2020; ABÍLIO, 2020).

Por fim, nossa análise se volta para as teorias sociais, principalmente em Furtado e indiretamente em Fernandes, sobre a natureza estatal brasileira e o que poderia explicar suas ausências/omissões em períodos de intensas transformações tecnológicas que marcaram de forma incisiva o cinema/audiovisual brasileiro.

3.1 AUSÊNCIAS NO PERÍODO DEMOCRÁTICO: ENTRE 1945-1966

As pesquisas realizadas por Simis (2015) em *Estado e cinema no Brasil* há muito são uma referência nos estudos sobre as relações entre cinema e o Estado. Através desse trabalho, vimos que, tal como Bernardet apontou em 1996 ao apresentá-lo, o trabalho poderia ser inspiração para se analisar o momento pós-Collor, período no qual se vivia quando a tese foi concluída. De fato, percebemos que a pesquisa traz reflexões que ajudam a compreender o momento atual também. Ao esmiuçar com documentos e informações sobre o período que vai de 1930 a 1966, a pesquisa de Simis (2015) mostra como a classe cinematográfica brasileira, o Estado, as empresas nacionais e internacionais agiram/reagiram aos problemas da área cinematográfica naquele momento, podendo nos ajudar a compreender as repetições de comportamentos em outros períodos históricos.

De 1945 ao golpe de 1964, o período “democrático”, são anos que nos chamam atenção o comportamento propositalmente procrastinador por parte do

⁴⁵ Dados sobre a participação das empresas multinacionais no Brasil podem ser consultados no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Ancine: <https://oca.ancine.gov.br/>

Estado brasileiro em relação às insistentes reivindicações da classe cinematográfica. Se nas primeiras décadas podemos dizer que o cinema era renegado até de historiadores e “memorialistas” (SOUZA, 2004), a má vontade em se tentar desenvolver uma política sólida é clara. Com Vargas, não se podia dizer que os meios não existiam haja visto a monta que tomou seu “Estado Novo”, e de fato, é desse período a primeira instituição para a área, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), instituído em 1937, mas que como o nome reflete, delimitava ao entendimento “dos anos 1920 [...] o papel pedagógico e integrador do cinema” (SIMIS, *op. cit.*, p. 257).

Além disso, Autran (2013) demonstra que a Era Vargas não queria mexer em certas questões mercadológicas e deixar como estava a operação majoritária estadunidense em nosso território: “na perspectiva do governo [...] sobretudo no pensamento de Roquette-Pinto, [...] ao filme estrangeiro caberia a manutenção econômica do mercado tal qual existia, ou seja, baseado no domínio de Hollywood”. O autor ressalta que a forma de agir varguista era “temerosa em desagradar as empresas dominantes no mercado”, compreendendo “o cinema brasileiro muito mais como instrumento educativo, cultural ou de propaganda e muito pouco como atividade industrial autossustentável economicamente” (pp. 124, 125, 126), cabendo assim, um questionamento nosso o quanto essa “visão” estatal não encobre jogos internacionais de interesse aos quais o país aceitava através de uma política “panamericana” (SIMIS, *op.cit.*, pp. 99, 100).

O período que vai de 1945 à 1964/66 é o período áureo das populares chanchadas, mas também da ascensão e queda na segunda metade da década de 1950 dos grandes estúdios paulistas (Vera Cruz, Multifilmes e Maristela); intensa articulação dos profissionais do cinema brasileiro nos congressos nacionais e regionais, nos quais se debatia as ações e as crises da área, dialogando diretamente com os governos, apresentando e criticando propostas para uma política sólida para o cinema nacional. Um momento de grande efervescência cultural onde nasceram os primeiros filmes do Cinema Novo (VIANY, 2009; AUTRAN, 2013).

Dessa forma, o que a pesquisa de Simis nos auxilia é a possibilidade de acessarmos os inúmeros decretos, portarias e instruções documentados que demonstram que embora estejamos tratando de um período democrático,

Sem projeto cultural, a intervenção do Estado [dos governos que se sucederam] limitou-se a refletir a “guerra de posições” entre os diversos interesses envolvidos e, paradoxalmente, foi durante o período democrático

que o Poder Executivo (e não o Legislativo) promulgou o maior número de atos executivos [leia-se, Decretos e/ou Decretos-Lei] referentes às questões cinematográficas. (SIMIS, *op. cit.*, p. 260).

Por outro lado, a autora apresenta não apenas as intensas movimentações dos agentes da classe no Brasil na proposição de ações e críticas às propostas do governo, como também apresenta algumas transformações no mercado internacional no período do pós-guerra e as interferências internacionais no mercado brasileiro. Nesse período, ouve uma intensificação da expansão das empresas estadunidenses e suas representações oficiais institucionalizadas em entidades próprias, mas também do retorno da entrada no país de mais filmes europeus que, inclusive, influenciariam nossa cinematografia, mas que aumentavam o número de obras lançadas anualmente e pressionavam o espaço de programação para o filme brasileiro nas salas de cinema. A reserva de mercado para o filme brasileiro há décadas era um dos principais pontos de debate e uma das poucas ações realizadas, receptora de muitas críticas visto que, até aquele momento, só se garantia para a exibição obrigatória de três obras brasileiras de longa-metragem por ano⁴⁶.

Data desse momento histórico um importante relatório, desenvolvido no âmbito da municipalidade de São Paulo, após o II Congresso Nacional de Cinema, no qual se tentava apresentar menos em palavras angustiadas e de protesto e mais em números racionalmente organizados a “Situação Econômica e Financeira do Cinema Nacional” (SIMIS, *op. cit.*, p. 171), visando embasar ações políticas para o setor. Resumidamente:

O relatório procurava compreender por que o Brasil, líder do mercado sul-americano e o décimo do mundo em número de espectadores, com 250 milhões de ingressos vendidos [por ano], havia produzido apenas 34 filmes em 1953, enquanto o México, com apenas 120 milhões de ingressos vendidos, havia produzido 122 filmes, e a Argentina, com somente 17 milhões de espectadores, alcançou um total de 55 filmes (*Ibidem*).

Uma das questões apontadas pelo relatório para além do potencial de crescimento desse mercado cinematográfico, visto que também se constatava que o brasileiro, comparativamente a outros países, ia pouco ao cinema, era o fato de aqui o preço do ingresso estar tabelado devido às pressões inflacionárias do período. E devido à política federal, mesmo com muitas pressões, inclusive das empresas

⁴⁶ Decreto-Lei 1.494/1939 institui a obrigatoriedade de os cinemas passarem pelo menos um longa-metragem por ano.

internacionais, o que foi possível conseguir foi uma diferenciação de ingressos mais caros para as salas mais luxuosas e lançadoras dos filmes nos circuitos.

Nesse sentido, outro ponto de discussão importante do período, que acabava por funcionar para as empresas estrangeiras como um paliativo aos preços congelados, é o enquadramento das atividades exercidas por essas empresas em taxas de câmbio que as favoreciam comercial e contabilmente.

Tal questão foi motivo de denúncias, estudos e embates, envolvendo profissionais do cinema, técnicos das Carteira de Cambio, Carteira de Exportação e Importação e da Superintendência da Moeda e do Crédito, do Banco do Brasil, parlamentares, e chegou a virar uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) no Senado no ano de 1964 buscando esclarecimento sobre o favorecimento do governo às empresas cinematográficas internacionais, principalmente as dos EUA. A CPI também pedia esclarecimentos sobre como se davam as influências das empresas norte-americanas junto aos poderes, ou seja, seus *lobbies*, para que o mercado não fosse regulado em prol das obras e interesses brasileiros (por mais discutíveis que pudessem ser esses interesses):

[...] diversos autores destacaram o avanço do cinema norte-americano no mundo. Mais recentemente, pesquisa realizada por Randal Johnson na revista *Variety* revela que, desde que foi fundada em 1946, a MPEAA [Motion Picture Export Association of America] pressionou o governo brasileiro. Composta por nove companhias [...] seu poder econômico, aliado à crescente importância da propaganda ideológica após a erupção da guerra da Coreia, quando se acirrou a Guerra Fria, tornaram a MPEAA um dos organismos mais proeminentes junto ao governo de seu país, habilitado a negociar com os ministros de Estado estrangeiro, sem necessidade de autorização do Departamento do Estado e em colaboração com o Departamento de Comércio. [...] Mas foi com o impulso dado pelos Congressos de Cinema, as denúncias de Carvalheiro Lima e o trabalho da CMC [Comissão Municipal de Cinema] que se iniciou uma campanha contra a dominação do mercado pelo cinema estrangeiro. (SIMIS, *op. cit.*, pp. 197, 198).

Em 1964 esta comissão convoca o representante da MPEAA no Brasil, Harry Stone, o qual destacamos o seguinte trecho de sua declaração onde destaca o ambiente favorável às empresas estadunidenses (em detrimento das brasileiras):

O Brasil oferece uma das melhores legislações do mundo. As restrições aqui são mínimas e eu sempre encontrei, nos dez anos que estou aqui, o maior entendimento com o seu Governo, com o Congresso ou com quem quer que seja. Não podemos registrar nenhuma dificuldade pesada. A única coisa que atingiu bastante nesses anos foi e ainda é o controle de preços dos cinema. Mas, no final, seu governo concordou em liberar alguns cinemas. (*Idem*, p. 210).

Enquanto senadores e representantes do setor ficavam perplexos com as negligências ou vistas grossas dos governos para beneficiar as empresas

estadunidenses, a ponto de abrirem essa CPI, os representantes delas elogiavam a legislação brasileira para suas empresas. Como analisava Paulo Emílio Salles Gomes (1983) e Jean Claude Bernardet (2009[1979]), se tinha um tipo de filme beneficiado no Brasil, era o estrangeiro, e não o brasileiro.

Nesse período também aconteceu a tramitação dos diversos projetos para a criação de uma nova instituição responsável por uma política cinematográfica mais sólida para além do referido decreto que estabelecia a “cota de tela” do filme brasileiro e as ações educativas do INCE, que deveria ser implementada através do novo Instituto Nacional do Cinema. Contabilizamos mais de sete propostas entre projetos e substitutivos os quais, da primeira versão até a sua efetivação em 1966 quando o INC é implementado, somam onze anos de tramitação e debates.

Lembremos que foi no período pós-guerra, como descrevemos no segundo capítulo, em que a televisão foi se colocando como concorrente das salas de cinema. Além disso, outro fato importante que impactou a indústria cinematográfica nos EUA foram as brigas na Suprema Corte para a implementação da lei antitruste em 1949 que impedia que os estúdios hollywoodianos verticalizassem seus empreendimentos⁴⁷ (LUCA, 2009; BIANCHINI 2021a). Por isso, a indústria cinematográfica estadunidense ficou mais dependente do exterior para completar sua economia. Segundo Simis, à época, o presidente da *Motion Pictures Association of America*, Eric Johnston, declarou ser “um fato conhecido que nove em cada dez películas americanas não podem recuperar seus gastos exclusivamente com o mercado interno” (SIMIS, *op. cit.*, p. 197).

Em resumo, apesar de um período de grande efervescência cultural no país, este não contou com uma visão para a cultura pelos diversos governos que se sucederam, apesar de ser um período “democrático”. Ao contrário, a ausência estatal foi debitada à própria classe e seus embates internos e críticas aos projetos apresentados para a criação do INC. Essa letargia acabou favorecendo o cinema estadunidense que já era hegemônico no país e cuja articulação internacional nos territórios que lhe eram fundamentais vinha sendo construída desde a década de 1920 (BUTCHER, 2019). Algo que ainda hoje proporciona resultados vantajosos para as empresas estadunidenses, mesmo já no mundo digital, como veremos mais adiante.

⁴⁷ Hoje, nossa pesquisa questiona onde está essa lei que permite a verticalização das empresas plataformas de streaming que produzem, distribuem e exibem, com ligações muito mais estreitas e complexas com seus “espectadores”, hoje “usuários”.

3.2 ABERTURA POLÍTICA NA DÉCADA DE 1980 E GOVERNO COLLOR

Como vimos nos capítulos anteriores, as décadas de 1960, 70, 80 e 90 foram décadas de intensas transformações culturais, tecnológicas, crises do sistema capitalista, na organização financeira e política do mundo. Período que coloca a guerra “nas estrelas”⁴⁸, não apenas de forma simbólica em filmes, mas na pauta das disputas geopolíticas em fins da guerra fria. Mudanças que impactaram sobremaneira as áreas comunicacionais e artísticas. Nesse mundo analógico, jornais, revistas, rádio, televisão, cinema, informática, coexistem de forma separada, mas as ferramentas que iriam possibilitar suas integrações nas décadas seguintes estavam em curso.

Especificamente no audiovisual, é o período no qual no Brasil a televisão enquanto meio de comunicação foi se consolidando e ocupando a maioria dos lares brasileiros na passagem da década de 1970 para a de 1980⁴⁹. E, o cinema brasileiro alcançava à época o seu melhor desempenho com Embrafilme, ocupando pouco mais de 30% das salas de cinema existentes. Entretanto, como analisa Autran (2013), tal resultado:

não ultrapassou o “papel marginal” dentro do mercado dominado pela fita norte-americana, na medida em que tal período não superou escassos sete anos e que na década de 1980 o filme pornográfico foi o grande responsável por tais resultados, indicando claramente não haver ocorrido mudanças efetivas no subsistema econômico cinematográfico constituído no Brasil no sentido de a produção nacional ocupar mercado interno de forma predominante e contínua (pp. 32, 33).

Mas se pode ser criticada a participação “residual” da obra brasileira no período áureo das ações da Embrafilme, no período posterior à sua extinção, tal ocupação da obra nacional “entre 1991 e 1993 [...] foi inferior à 1%” (IKEDA, 2021, p. 18).

Nesse período, a televisão expande seus números de canais e também se expande para a tv paga (LUCA, 2009; POSSEBON, 2009; BIANCHINI, 2021a). No que tange essa expansão, Ikeda (2021) apresenta os primeiros grupos que se lançaram nesse novo segmento:

o primeiro marco legal [para a tv paga] foi o Decreto 95.744/1988, que disciplinava o chamado Serviço Especial de Televisão por Assinatura. Na primeira metade dos anos 1990, o serviço se fragmentou segundo a tecnologia de distribuição dos sinais: o grupo Abril optou pela tecnologia

⁴⁸ Para mais informações sobre o “programa militar norte-americano “*Strategic Defense Initiative (SDI)*, popularmente conhecido como Projeto Guerra nas Estrelas, foi criado em 1983 pelo então presidente Ronald Reagan” ver: <https://canaltech.com.br/ciencia/o-que-foi-o-projeto-guerra-nas-estrelas-do-governo-norte-americano-186512/>

⁴⁹ Sobre dados e análises sobre a televisão no Brasil ver: Bahia (2014); Leal (2009); Luca (2009); Bianchini (2018, 2021a).

MMDS, enquanto a Globo optava pela distribuição por meios físicos (TV a cabo) (p. 87).

Ou seja, grupos empresariais consolidados nas comunicações brasileiras, se lançaram aos novos segmentos. Também data do mesmo período, a consolidação do *home video* (video doméstico), o segmento que explora vendas e locações de VHS, posteriormente, DVDs; o consumo através de equipamentos individualizados de música como os *walkman*, e a comercialização das fitas K7; os primeiros *video games* começam a se popularizar, surgem os computadores pessoais (PCs) resultados das áreas de computação e que em seguida popularizará a internet; em que as salas de cinema sofrem processos de grandes transformações com as aberturas de shoppings centers e começam a se organizar em estruturas multiplex (Almeida, Butcher, 2003). Ou seja, um período de grandes reconfigurações tanto nas áreas comunicacionais quanto para a indústria do entretenimento que ainda angariava ganhos expressivos nas suas fórmulas massivas de consumo, com campeões de bilheteria nas salas de cinema e em outros segmentos, com seus “discos de ouro”, mas que já incorporavam as possibilidades de segmentação do consumo em nichos diferenciados (ANDERSON, 2006; BAHIA, 2012; BIANCHINI, 2121a).

Como ressalta o historiador Hobsbawm (2008), este é o período que em que se dá “o triunfo do indivíduo sobre a sociedade” (*Ibidem*, p. 328), verbalizado pela primeira-ministra britânica da época, Margareth Thatcher, na máxima “não há sociedade, só indivíduos” (*Ibidem*, p. 330), no qual o neoliberalismo vai se impor enquanto forma fenomênica política dessas transformações sociais, advogando um receituário de ações para a superação das crises econômicas (*Idem*; Sampaio Jr., 1999).

Para Theotônio dos Santos (1936-2018), um dos teóricos da Teoria Marxista da Dependência, nesse período

Há contudo um elemento ainda mais profundo a favor da retomada da reflexão econômica sobre o mercado. Como resultado da revolução científico-tecnológica, aumentou drasticamente a possibilidade da automação da produção e dos serviços. Nos anos 80, houve uma onda de investimentos com tecnologia automatizada para enfrentar a competição internacional crescente. [...]

Essas mudanças lançaram na economia mercantil grandes massas de atividades até então vistas como à parte da racionalidade capitalista. É o caso do amplo campo do conhecimento, da informação, da educação, da arte e da cultura, da diversão, do financiamento, da securitização, da saúde etc. (SANTOS, 1998, p. 61).

No Brasil, embora o governo Sarney que chega indiretamente ao poder na fase de abertura política do Brasil, já apresenta traços neoliberais e, para a cultura a Lei Sarney⁵⁰ já anunciava os principais preceitos que regeriam – regem até hoje – o principal instrumento de incentivo cultural no país, tendo como base a ação indireta do Estado, através da renúncia fiscal de receita de imposto de renda devido de empresas e pessoas físicas. Segundo Furtado (2012 [1987])⁵¹, as intenções que regeram a construção da lei passaram em grande parte pelo intenso período de movimentação da sociedade civil na época e, portanto, o então Ministro da Cultura e formulador da lei, considerou importante criar mecanismos que permitissem potencializar essa movimentação social, adicionando mecanismos de aporte de recursos por pessoas físicas. Embora o uso por pessoas físicas nas leis de incentivo seja residual, atualmente, as inúmeras formas de colaborações virtuais que existem hoje viabilizam uma enormidade de projetos e ajudas sociais.

Ainda sobre esse período, autores relacionados à economia política do audiovisual apontam tensões entre cinema e televisão (BAHIA, 2014), pois embora o cinema estivesse contemplado dentro da Embrafilme (1969-1990), o “papel de vetor cultural de integração nacional” (AUTRAN, 2013, p. 100) se dava pela televisão e não mais pelo cinema. Lembrando também o que já foi dito, a Embrafilme não conseguiu agir sobre a consolidação do *home vídeo*, da tv a cabo/tv paga (LUCA, 2009). Assim, agonizando em termos financeiros e sendo criticada internamente pela classe cinematográfica e publicamente, em campanhas em importantes jornais, oportunidades de ocupação de segmentos que estavam em franca popularização são deixados de lado.

A chegada de Collor ao poder com uma agenda neoliberal acelerada, encontrou, assim, solo fértil para encerrar as atividades do órgão estatal do cinema. Mas sua ação não se conteve apenas nele e toda a estrutura institucional da cultura que havia sido montada anteriormente também foi descontinuada sem nenhuma contraproposta. “Por meio de um único decreto presidencial, Collor extinguiu o

⁵⁰A Lei Sarney ou Lei 7.505/86 “Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico”. A Lei foi extinta por Collor em 1990, mas deu as bases do que viria a ser a Lei Rouanet criada em 1991. O texto integral da Lei Sarney está disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7505.htm. Acessado em: 10/02/2022.

⁵¹ “Lei Sarney: inovações na cultura brasileira”, In: FURTADO, C. *Arquivos Celso Furtado n. 5: Ensaios sobre Cultura e o Ministério da Cultura*. Rosa Freire d’Águiar (Org.). Rio de Janeiro: Contraponto. Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

Conselho Nacional de Cinema (Concine), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) e a Empresa de Filmes S.A. (Embrafilme) [...] privatizado um conjunto de outros órgãos estatais das mais diversas atividades econômicas” (IKEDA, *op. cit.*, p. 17).

Nesse cenário de propositada retração estatal, o que se teve foi, de fato, a ampliação de ações privadas que vinham se organizando, seja no âmbito nacional, seja no âmbito internacional⁵² de intensificação do processo de globalização capitalista. Sem os órgãos estatais para regular o mercado artístico-cultural brasileiro, as empresas que já se encontravam consolidadas no território continental brasileiro se expandiram e lucraram e tiveram meios de participar da construção da “estrada do futuro”, como pregava o otimismo privilegiado de Gates (1995).

Desse panorama neoliberal, podemos perceber que deliberadamente o Estado brasileiro recua, para deixar as empresas crescerem, principalmente, as multinacionais, desfecho semelhante já anunciado por Gomes e Bernardet sobre outro período.

3.3 SÉCULO XXI: “A ANCINE NASCE AMPUTADA” E ASSIM PERMANECE

Como mencionamos na introdução do capítulo, destacamos nessas duas primeiras décadas do século XXI dois momentos importantes de análise. O primeiro que começa com as articulações dos profissionais da área audiovisual e resultam na criação da Ancine, mas também analisamos as dificuldades de sua implantação, assim como as mudanças que se tentou fazer na natureza da agência no início do governo Lula nos anos de 2003/2004, com o projeto Ancinav. Já o segundo período, mais longo, inicia-se em 2011 devido a dois importantes marcos: a aprovação da Lei 12.485 assim como a chegada da empresa Netflix no Brasil.

Como descrevemos no capítulo 2, a chegada do Presidente Luis Inácio Lula da Silva ao poder colocava o ministério da Cultura numa posição estratégica, trazendo Ministro Gilberto Gil e este, representantes do cinema/audiovisual de novas gerações (DAHL, 2007; IKEDA, 2021), conseqüentemente, novas visões e propostas sobre as relações entre Estado e cinema/audiovisual, que nem sempre estavam em

⁵² A indústria musical brasileira não é foco da nossa pesquisa, mas a pluralidade de talentos e diversidade de gêneros musicais no Brasil impressiona pela sua riqueza e qualidade assim como pelos enormes ganhos que grandes cadeias internacionais lucraram/lucram no país. Sobre pesquisas da área, citamos: Oliveira, Claudio Jorge Pacheco de. *Disco é cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1970* (2018); Dias, Marcia Tosta, *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura* (2000).

consonância com os representantes da classe que lideravam os diálogos com o poder desde o Cinema Novo.

Logo no início desse novo ciclo, a proposta de um novo órgão gestor da área, mais amplo que o cinema – o projeto ANCINAV, voltava a pauta, como narramos no capítulo anterior. Segundo Ikeda (2021),

A forma ambiciosa e centralizadora como o projeto foi gestado acabou naturalmente gerando atritos com os grupos de poder estabelecidos, provocando impasses e recuos.

[...] a ambição do projeto e sua elaboração restrita ao interior de um gabinete geraram acusações de “intervencionismo do governo”.

Essa cunha de autoritarismo já havia sido imposta às políticas audiovisuais em um episódio anterior envolvendo a recém-criada Secretaria de Comunicação (SECOM), ainda no primeiro semestre do governo Lula. Quando o então ministro Luiz Gushiken tentou concentrar no novo órgão estatal os patrocínios culturais realizados pelas empresas públicas do governo (pp. 53, 61).

O que se instalou a partir de então, no ano de 2004, foi uma grande disputa pública e o projeto Ancinav recebeu duras críticas de empresas brasileiras de radiodifusão, das empresas estadunidenses representadas pela MPAA e de um grupo dos profissionais do audiovisual. Parte importante dessas discussões, tem sido analisadas por diversos pesquisadores (citados ao longo do texto) e ainda hoje sites e revistas eletrônicas que guardam links dos artigos publicados à época⁵³.

Segundo Autran&Fernandes (2017):

Ao analisar os distintos posicionamentos diante do anteprojeto da Ancinav, é possível afirmar que o campo cinematográfico se dividiu em dois lados bastante polarizados na luta política travada naquele momento. O grupo de cineastas que se colocou contra o anteprojeto era integrado por profissionais com algum tipo de relação com a Rede Globo e/ou a Globo Filmes, tais como Cacá Diegues, Roberto Farias e Luiz Carlos Barreto (p. 10).

Devido ao debate que se deu dentro da própria classe, num movimento contrário ao anteprojeto, diversos integrantes do Congresso Brasileiro de Cinema (CBC)⁵⁴ fizeram uma dissidência à maioria dos que apoiavam o anteprojeto e:

criaram o Fórum do Cinema e do Audiovisual – FAC, que se posicionava claramente avesso à criação da agência. À época de sua criação teve Roberto Farias como Coordenador Geral [...].

Roberto também foi nomeado porta-voz da Rede Globo de Televisão nos discursos contrários à agência reguladora do audiovisual: em um almoço organizado por Marluce Dias Silva, diretora geral da emissora, no dia 18 de

⁵³ “Esta compilação de links foi montada com o objetivo de informar e servir de guia para quem quiser se aventurar na cobertura da mídia impressa e eletrônica sobre o assunto Ancinav. [...]”. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/63/cronologia.htm>. Acessado em: setembro/2021.

⁵⁴ Conforme explica Autran, Fernandes (2017): “CBC é uma associação fundada no ano de 2000 no âmbito do 3º Congresso Brasileiro de Cinema que reúne diversas entidades representativas do setor audiovisual brasileiro e teve importante papel político de articulador do meio cinematográfico e de representação junto ao Estado.” (p. 14).

fevereiro de 2004, com a intenção de angariar apoio de importantes cineastas da indústria do audiovisual, Roberto foi o cineasta escolhido para fortalecer os argumentos apresentados pela diretora. E nesse almoço ficou decidido que caso viesse a se concretizar o projeto Ancinav, a Globo indicaria para a presidência da agência o próprio Roberto Farias (GUARINO, 2012, p. 215).

Lembramos que Roberto Farias não era qualquer diretor e sim aquele cuja gestão na Embrafilme (1974-79) foi a que mais destaque teve ao transformar a empresa também em distribuidora dos filmes que produzia e, com isso, conquistar fatias do mercado brasileiro para as obras nacionais inéditas (30% do mercado), e que mesmo com todos os avanços que a Ancine conquistou, não conseguiu alcançar os mesmos patamares. Roberto também fora o cineasta dos filmes de grande sucesso do cantor Roberto Carlos assim como cineasta que tinha estreitas relações com as organizações Globo (AUTRAN; FERNANDES, 2017).

Para se ter uma ideia das divergências, o número de profissionais que apoiavam o projeto era grande e assim, “o Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) fez uma declaração pública de apoio ao anteprojeto em documento com a assinatura de 344 pessoas bem como de 55 instituições e entidades” (*Idem*, p. 14). Importante registrar que este era um grupo que ao contrário de Farias, Diegues e Jabor, não estavam atrelados à nenhum canal de televisão, ou seja, um grupo realmente “independente”, como versa a definição contida na MP 2.228/01, das empresas de radiodifusão. E tomando a liderança deste grupo, Toni Venturi defende:

Uma das principais conclusões que quero deixar em minha exposição é a de que o projeto ANCINAV, apoiado pelo cinema independente, é nada mais, nada menos do que um choque liberal. Ao contrário do que foi dito e repisado por formadores de opinião, pessoas que têm acesso à mídia, ele não é autoritário, e sim “anticoncentracionista”, é antimonopólio. É um choque liberal. Ele simplesmente vai colocar o audiovisual num patamar de regulação capitalista

(...) Temos de desconcentrar o mercado. Daí a importância de uma agência de audiovisual, e não somente de cinema. Para nós do cinema independente essa nova política representa um salto histórico. É a nossa produção que detém o maior potencial de desenvolvimento, se encontrarmos as janelas de exibição. Somos nós que contamos as histórias, mostramos as imagens, as singularidades, os brasis dentro do Brasil. É o nosso cinema que mostra a alma do brasileiro, tarefa nem sempre muito possível (SEMINÁRIO, 2004).

No plano internacional, as pressões e ameaças do representante da MPAA chamam a atenção para a importância que tal debate significava para as empresas estadunidenses, segundo seu representante em dois momentos distintos:

É importante enfatizar que estamos falando de um "business", e o "business" responde a uma oportunidade de mercado. Se não houver oportunidade de

mercado, devido à super-regulamentação, vai haver menos investimento, menos atividade, menos interesse (SOLOT, 2004).⁵⁵

Com referência a acusações do ministro interino da Cultura, Sérgio Sá Leitão, reproduzidas no texto "Dois longas concentram troféus em edição irregular" (Ilustrada, 23/8), esclareço o seguinte: Sá Leitão misturou declarações que fiz sobre a questão da pirataria na entrevista coletiva no Festival de Gramado com o debate sobre a regulamentação da atividade cinematográfica no Brasil. Juntá-las, deliberadamente ou não, só pode criar confusão, como se refletiu no texto. Os comentários feitos por mim em relação à pirataria no Brasil serviram para lembrar que o país pode sofrer sanções do governo americano por estar na lista de nações que não protegem efetivamente direitos de propriedade intelectual. Essas sanções, que deverão ser decididas até o fim de setembro, poderão custar milhões de dólares ao Brasil. Meu alerta não é ameaça nem tem relação com o debate público sobre a criação da Ancinav. A posição de entidades representativas da indústria audiovisual brasileira, com a qual a MPA concorda, está expressa em documento divulgado neste mês, no qual se apontam efeitos negativos que o projeto vai acarretar aos produtores, à sociedade, à economia e à cultura nacional. A acusação contra mim de "ingerência nos assuntos internos do país" não procede. As empresas que investem no cinema brasileiro têm o direito de dar sua opinião nesse debate e participarão da consulta pública sobre a minuta do projeto de criação da Ancinav por meio do canal oficial oferecido, ou seja, o envio de comentários no prazo de 60 dias (SOLOT, 2004)⁵⁶.

O qual recebeu a seguinte tréplica de representante do Ministério da Cultura à época do debate:

Na recente edição do Festival de Cinema de Gramado, o senhor Steve Solot, vice-presidente da Motion Picture Association na América Latina, deu declarações fortes e inusitadas sobre assuntos que dizem respeito ao governo do Brasil e à sociedade brasileira. Ontem, nesta seção, o representante do cinema norte-americano voltou à carga, tentando explicar o inexplicável. Diferentemente do que informa em sua carta, ele não "lembrou" que o Brasil pode sofrer sanções do governo americano por uma suposta ausência de combate à pirataria. Eu ouvi a gravação de sua entrevista. Ele afirmou que o país sofrerá tais sanções se não cumprir até o fim de setembro as recomendações do governo Bush. Qualquer um percebe que essa afirmação categórica significa uma ameaça (de sanção) e um ultimato (com prazo definido). Além da questão da pirataria, Solot também criticou, em Gramado, o anteprojeto de criação da Ancinav, que vai criar as condições necessárias para o desenvolvimento contínuo e sustentado da indústria audiovisual brasileira. Ele disse, por exemplo, que haverá desemprego. Disse, mas não embasou o que disse. Trata-se de outra ingerência inadequada em assunto interno do Brasil. A confusão, portanto, não foi minha, mas do senhor Solot. Para que ela não persista, reafirmo a posição do Ministério da Cultura: as providências para um combate efetivo à pirataria estão em curso; o debate de alto nível sobre a criação da Ancinav segue aberto a todos os interessados; não há mais espaço, na democracia global, para ameaças, ultimatoss e interferências próprias da Guerra Fria. (LEITÃO, 2004)⁵⁷.

⁵⁵ Em 19/08/2004: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fg1908200410.htm>

⁵⁶ Steve Solot foi vice-presidente de operações da América Latina da Motion Picture Association entre 1983 e 2008. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2508200411.htm>

⁵⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2608200411.htm>

Segundo Ikeda (2021), as tramitações do projeto da Ancine, as reduções que o projeto sofre e, acrescentamos, o bombardeio recebido posteriormente a sua implementação por parte das empresas estadunidenses (LUCA, 2009; RANGEL, 2020) em relação à cobrança do Condecine, não foram muito diferentes da conturbada tramitação da Ancinav. Entretanto, o autor ressalva que:

Na verdade, as acusações de “intervencionismo”, assim como no episódio anterior do suposto “dirigismo cultural”, visavam deslocar o foco das questões centrais propostas pelo projeto, que geravam um ambiente institucional que não atendia aos privilégios das grandes empresas hegemônicas do setor, em especial as televisões [mas acrescentamos também, as empresas internacionais já atuantes através da Globosat no setor de tv paga, assim como as próprias *majors*, representadas pela MPAA]. De fato, a Ancinav representou a primeira tentativa sistêmica do governo Lula na regulação do conteúdo e na promoção da diversidade cultural não apenas no audiovisual, mas especificamente nas comunicações brasileiras.

[...] A reação desproporcionalmente extremada de Jabor é um bom exemplo do clima de paranoia criado por parte da grande imprensa em relação ao projeto, entendido como uma possibilidade de ameaça à própria estrutura do setor de comunicação brasileiro. A Ancinav poderia ser a porta de entrada de um processo de mudanças mais profundo, que afetaria não apenas o cinema, mas que poderia abranger até mesmo a radiodifusão brasileira, visto que o marco regulatório do setor, o Código Brasileiro de Telecomunicações (Lei 4.117/620, fora aprovado simplesmente no longuíssimo ano de 1962. (IKEDA, 2015, pp. 64, 65).

O capítulo Ancinav da história do audiovisual brasileiro transparece, mais uma vez, o jogo de forças entre grandes agentes nacionais e internacionais pelo domínio do território brasileiro. Devido ao tamanho da polêmica que tomou o projeto e às críticas recebidas desses grandes agentes, o projeto acabou sendo engavetado pelo próprio governo. Anos depois, um nova versão, de menor escopo, focada diretamente na tv fechada (entre outras providências), o que Ikeda chama de “a Ancinav possível”, ou seja, os projetos de leis que resultaram nas Leis: que criaram o FSA, na Lei 12.485 e na que criou o Programa Cinema Perto de Você.

No que tange a Lei 12.485, sua tramitação, aprovação e regulamentação, levantou novas ondas de críticas principalmente das empresas internacionais. Como já explicamos detalhadamente os caminhos que levaram a ela e as transformações que essa Lei proporcionou ao mercado audiovisual brasileiro, aqui destacaremos os ataques sofridos durante os embates públicos. Nesse sentido, um dos canais que mais atacou a Lei foi a Sky:

Para o presidente [da Sky Brasil] a Lei é inconstitucional e a operadora continuará brigando na justiça para que seja revogada. Caso não consiga a

Sky deverá veicular diversos anúncios em sua programação explicando não ser “culpa” dela a programação com conteúdo nacional em horário nobre.⁵⁸

Em outros veículos, o mesmo também afirmou que a Lei 12.485 “É um atentado contra as liberdades individuais. Vai ficar mais caro. Tudo será para pior. Estamos brigando pelos nossos clientes e também das outras operadoras” e ainda “[...] queremos deixar claro o que isso significa. Vamos anunciar nos grandes jornais. É uma intervenção. É grave”⁵⁹.

Segundo Ikeda (2021), existia por parte dos agentes privados um interesse em um novo “marco jurídico para disciplinar as relações” para a televisão paga e as possibilidades de convergências com as empresas de telecomunicações. Diversos projetos de lei já vinham circulando pelo Congresso Nacional apresentando propostas de modificação na Lei do Cabo de 1995. Segundo o autor, diferentemente da postura com o projeto Ancinav:

A Ancine, de forma inédita, participou de forma ativa desse debate, não apenas fornecendo subsídios técnicos mas também na articulação política da mediação de interesses para a aprovação da Lei. Com isso, o grupo liderado por Manoel Rangel conseguiu diversas conquistas inéditas para a produção independente brasileira (IKEDA, 2013, p. 89, 91).

Dentre as muitas inovações da Lei 12.485, um dos pontos principais se deve ao fato de que limitava a “participação cruzada entre empresas de telecomunicações e radiodifusão, de modo que produtoras, programadoras ou empresas de radiodifusão não podem deter mais de 50% do controle ou da titularidade de empresas de telecomunicações” (*Idem*, 93).

O Estado brasileiro defendeu as inúmeras liminares que foram interpostas à lei, muitas alegando inconstitucionalidade e diversas outras reivindicações como as cobranças de Condecine entre muitos outros pontos, mas a Ancine conseguiu derrubar todas elas até a entrada do governo Bolsonaro ao poder.

Se as transformações políticas ocasionadas pelo golpe de 2016, chegaram na Ancine com um ano de atraso devido ao fim do mandato de Rangel se dar apenas em 2017. Já no governo Temer a área sentiu os impactos de um governo que teve como um dos seus primeiros atos o fim do Ministério da Cultura. Na Ancine, a alternâncias e vacâncias na diretoria colegiada somada a falta de experiência nas relações entre instituições como o Tribunal de Contas da União e denúncias do Ministério Público na

⁵⁸ <https://www.exorbeo.com/presidente-da-sky-fala-sobre-lei-12485/>

⁵⁹ <https://propmark.com.br/sky-fara-campanha-contra-cotas-para-producao-nacional/>

presidência da agência, geraram além de vácuo institucional, paralizações no FSA que só recentemente foram destravadas.

No primeiro ano do governo Bolsonaro, além de críticas diretas ao audiovisual brasileiro, numa agenda oficial do presidente Trump com Bolsonaro, o presidente estadunidense demandou ao presidente brasileiro que colaborasse na conclusão da fusão da AT&T com a Time Warner visto que no Brasil⁶⁰ a fusão esbarrava em regras existentes na Lei 12.485, o que colocava o Brasil num dos últimos territórios internacionais a travar a referida fusão do megaconglomerados de mídia. Na verdade, a proposta da Lei era justamente essa, regular o mercado no Brasil para concentrações excessivas acontecessem e fizessem com que a “livre concorrência” fosse infringida. Por isso, a Lei continua sendo motivo de interferências nas fusões e reorganizações acionárias de grandes conglomerados no Brasil e ao longo dos últimos anos tem sofrido mudanças importantes, sedimentadas pela Lei 14.173 de 2021⁶¹.

Além disso, será em 2021 que a MP 2.228/01 sofre mudanças importantes. Em diversos artigos da MP2.228/01, que fazem definições importantes sobre seu escopo e sobre a incidência do tributo Condecine, já prevendo o desenvolvimento futuro do audiovisual, a designação “outros mercados”⁶² é usada e, justamente, agora,

⁶⁰ <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/daniel-castro/trump-bolsonaro-e-globo-o-que-esta-por-tras-da-mudanca-da-lei-da-tv-paga-29133> e também <https://economia.uol.com.br/noticias/estado-conteudo/2019/08/22/apos-lobby-de-eduardo-anatel-poe-fusao-de-att-e-time-warner-na-pauta.htm>

⁶¹ A Lei 14.173/2021 “Altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, para modificar valores da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, a Lei nº 5.070, de 7 de julho de 1966, para modificar valores da Taxa de Fiscalização de Instalação, a Lei nº 11.652, de 7 de abril de 2008, para modificar valores da Contribuição para o Fomento da Radiodifusão Pública, e as Leis nºs 9.998, de 17 de agosto de 2000, 9.472, de 16 de julho de 1997, 13.649, de 11 de abril de 2018, 4.117, de 27 de agosto de 1962, e 12.485, de 12 de setembro de 2011; e revoga dispositivo da Lei nº 11.934, de 5 de maio de 2009”. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2021/Lei/L14173.htm#art5.0 . Acessada em: setembro/2021.

⁶² A designação “outros mercados” aparecem algumas vezes na MP 2228/2001: primeiramente, no artigo 1º, quando se define os mercados onde a MP se aplicará: inciso VI - *segmento de mercado: mercados de salas de exibição, vídeo doméstico em qualquer suporte, radiodifusão de sons e imagens, comunicação eletrônica de massa por assinatura, mercado publicitário audiovisual ou quaisquer outros mercados que veiculem obras cinematográficas e videofonográficas*; no Art. 18. *As empresas distribuidoras, as programadoras de obras audiovisuais para o segmento de mercado de serviços de comunicação eletrônica de massas por assinatura, as programadoras de obras audiovisuais para outros mercados, conforme assinalado na alínea e do Anexo I desta Medida Provisória, assim como as locadoras de vídeo doméstico e as empresas de exibição, devem fornecer relatórios periódicos sobre a oferta e o consumo de obras audiovisuais e as receitas auferidas pela exploração delas no período, conforme normas expedidas pela Ancine.*; No artigo 33 que estabelece que “A Condecine será devida para cada segmento de mercado, por: inciso I - *título ou capítulo de obra cinematográfica ou videofonográfica destinada aos seguintes segmentos de mercado: e) outros mercados, conforme anexo.* Entretanto, em 2021, a Lei 14. 173/2021 (“lei da conversão”), fez uma emenda nesta MP e acrescentou o artigo 33- A que afirma que: *Para efeito de interpretação da alínea e do inciso I do caput do art. 33 desta Medida Provisória, a oferta de vídeo por demanda, independentemente da tecnologia utilizada, a partir da vigência da contribuição de que trata o inciso I do caput do art. 32 desta Medida Provisória, não se inclui na definição de ‘outros mercados’, mudança que excluiu diretamente a*

quando se chegou num segmento que não existia 2001, por diversas pressões seu texto é modificado devido uma séria de divergências durante a tramitação dos projetos de lei que deram origem à Lei 14.173 de 2021. Assim, seu texto excluiu “outros mercados” para a cobrança da Condecine no segmento *Vod*, além de ter diminuído os valores da Condecine em segmentos onde o tributo já incidia. O FSA sofrerá, então, uma diminuição de arrecadação e se impediu que os marcos legais embasassem a regulação do *Vod*, postergando mais uma vez sua regulamentação.

O que o setor audiovisual tem acompanhado desde o governo Temer foi uma total ausência de projeto político para a área cultural, o que na verdade transparece uma ausência de projeto de país o que o governo Bolsonaro agudizou e, não fosse o bastante, aprofundou as medidas novamente neoliberais de encolhimento do Estado. Para a cultura, o projeto de Bolsonaro é mais perverso que o de Temer, visto que não apenas extinguiu o Ministério da Cultura como o transformou numa secretaria, escolheu supostos representantes da classe artística que na verdade não tem nenhum apoio da mesma e claramente não possuem nenhum conhecimento de administração pública e tampouco de políticas e ações culturais, descontinuando uma enorme construção que vinha sendo feita desde o primeiro mandato de Gilberto Gil pelo ministério, que por sua vez herdou os poucos movimentos realizados no governo anterior, como as leis de incentivo. O descaso do atual governo com as instituições públicas ainda existentes, a paralisia de orçamentos, demissões de funcionários etc., ocasionaram crimes como o último incêndio da Cinemateca Brasileira em agosto de 2021 cujas perdas são incomensuráveis.

Dessa forma, a propositada inoperância do governo em relação à cultura acabou por tornar a pandemia de covid-19, além de uma catástrofe muito maior para a população brasileira, uma guinada que sedimentou transições empresariais para o mundo virtual que vinham sendo construídas por décadas (ANTUNES; FILGUEIRAS, 2020; ABÍLIO, 2020), tornando diversos serviços e bens culturais em formatos primordialmente digitais/virtuais como o visionamento de filmes, séries e demais conteúdos audiovisuais que agora são de propriedade exclusiva de empresa multinacionais. Mesmo quando obras brasileiras são adquiridas as regras e valores, todos confidenciais, são ditados unilateralmente pelas empresas e quando é o caso dessas “empresas plataformas” contratarem produtoras “independentes” para

jurisprudência que existia para embasar a taxação do vídeo sob demanda (grifos nossos). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acessado em: setembro/2021.

produzirem seus “originais”, os direitos autorais e patrimoniais negociados não seguem mais as leis do território brasileiro, visto que, diferentemente de outros ciclos capitalistas do passado quando as empresas firmavam suas filiais nos mercados que lhe eram importantes, hoje essas empresas verticalizaram as operações e nem precisam mais abrir filiais em todos os países onde operam.

Diversas entidades de classe, sindicatos, associações de roteiristas e autores, associação de produtores independentes, tem se articulado em movimentos contra esse *modus operandi*, mas num ambiente onde a Ancine que deveria operar não tem força de interferência, a capacidade de negociação desses agentes fica obviamente reduzida e fragilizada, com a paralisia por anos do FSA e seus editais de fomento direto, são essas empresas plataformas que estão fazendo o mercado brasileiro continuar operando. Apenas agora, no final de 2021 início de 2022 a Ancine conseguiu retomar os pagamentos de editais passados e lançamento de novos editais, com montantes significativos como nos patamares anteriores, operando com cifras de mais de 500 milhões de reais, mostrando que o governo está acenando para a área nas vésperas dos processos eleitorais.

3.4 O ESTADO BRASILEIRO NA HISTORIOGRAFIA E NA ECONOMIA POLÍTICA DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

No trabalho citado, Simis (2015) fez considerações importantes sobre as ações estatais, tentando entendê-las a partir do regime no qual estavam inseridas. Nas palavras da autora o que sua pesquisa traria de diferencial seria mostrar que

seu projeto nunca foi fazer apenas a história dessa relação [entre Estado e cinema], mas a comparação desta em dois momentos diferenciados de regimes políticos, o autoritário e a democracia, e o período de 1930 a 1966 delimitado pela pesquisa já continha esses dois regimes” (p. 10).

E ainda:

em sua tese central a enorme dificuldade na formulação de um projeto de desenvolvimento para o cinema em um período democrático, bem como nas interpretações sobre as divisões dentro do campo cinematográfico, que nem sempre foram compostas por correntes ideológicas distintas como aparentemente se apresentam (*Ibidem*, p. 11).

A autora também destaca um ponto importante sobre o período entre 1945 e 1964, de que as ações estatais para o cinema nesse intervalo se deram através de Decretos ou Decretos-Leis, ou seja, através do poder Executivo e não do Legislativo. Podemos dizer que, em outro período democrático, o governo FHC, a ação que marcará o papel regulador do setor no século XXI, a criação da Ancine, é feita através

de uma “medida provisória”, proposta pela classe mas amadurecida dentro do governo, na Casa Civil e posteriormente assinada pelo presidente, ou seja, toda tramitação se deu nos espaços do poder executivo.

Como vimos, no governo seguinte, outros marcos regulatórios importantes que regeram as ações da Ancine foram instituídos através de leis – Lei 11.437/2006 que criou o FSA, a Lei 12.485/2011 ou lei do acesso condicionado que regulou não apenas a tv paga, mas também as telecomunicações, limitou a atuação dos agentes dentro do território brasileiro para atividade audiovisual e também assegurou os direitos dos produtores independentes e, por fim, a Lei 12.599/2012 que criou o Programa Cinema Perto de Você que ampliou e modernizou o parque exibidor brasileiro, já numa época em que toda a indústria migrava para o digital. A implementação dessas políticas, por meio de leis representam, de fato, um avanço para a área e também expressam um momento histórico que o país atravessou. Ao mesmo tempo, embora toda a complexidade desses três marcos, não foi possível regulamentar o *Vod*, o principal segmento de mercado que já estava em transformação desde o início dos anos 2000 em outros países. Mas como sabemos, na história do Brasil, não há nada que seja ruim que não possa piorar, e o governo Bolsonaro não apenas paralisou a agência do cinema como possibilitou a articulação de interesses que aprovaram a Lei 14.173 em 2021 que reduziu o escopo da MP 2.228/2001, da Lei 12.485/2011 entre outras regras, como descrevemos acima. Mesmo com todo o recuo, as empresas multinacionais ainda pressionam o governo para que se reduza ainda mais a regulação da área, como anunciou um dos principais boletim do setor audiovisual, o “Tela Viva News”⁶³.

Como vimos também no capítulo 1, Bernardet (2009) considera que apenas com a Embrafilme o estado brasileiro empreende uma ação sistematizada e concreta

⁶³ Informações disponíveis principalmente em dois boletins: “Feninfra, pede ingresso em ação da ABTA contra carregamento obrigatório de canais”, dessa vez a disputa passa pelos canais religiosos, católicos e protestantes, que com a Lei 14173/21 deverão ser “carregados”, disponível em: <https://telaviva.com.br/19/08/2021/feninfra-pede-ingresso-em-acao-da-abta-contracarregamento-obrigatorio-de-canais/>, acessado em: 10/02/2022. A “Feninfra” é, segundo sua própria página digital: “a Federação Nacional de Call Center, Instalação e Manutenção de Infraestrutura de Redes de Telecomunicações e de Informática [...] constituída em 2016, como entidade sindical patronal de grau superior sem fins lucrativos, para efeitos de representação, estudo, coordenação e defesa dos direitos e interesses econômicos coletivos ou individuais, de sindicatos que os representem o segmento, e empresas que sejam, a ele, similares ou conexas. A Federação tem como base de representação todo território Nacional, defendendo os interesses da categoria econômica de “instalação e manutenção de infraestrutura de redes de telecomunicações e de informática” ou outros que sejam análogos ou relacionados [...].”

para a área cinematográfica/audiovisual, integrando outras ações ligadas ao sistema de cultura e também às telecomunicações, com a criação de diversas instituições. Ou seja, depois de Vargas com a criação do INCE em 1937 e do período “democrático” com decretos pontuais, será em outro período ditatorial que um novo marco se impõe, “reordenando o campo cultural e reintroduzindo o papel do Estado como árbitro” (SIMIS, op. cit. p. 260) criando não só o INC em 1966, mas também a Embrafilme em 1969.

Ainda no que tange as discussões sobre Cinema/Audiovisual e o Estado brasileiro, consideramos importante resgatar um comentário importante que José Mário Ortiz Ramos faz na obra *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50-60-70)* (1983). Nela, Ramos ilumina das análises de Bernardet a afirmação de que “o Estado não é neutro”. Tal citação de Bernardet é apresentada no seu clássico texto em que analisa as relações da área cinematográfica e o Estado brasileiro: “Novo ator: o Estado”, integrante da coletânea de artigos publicada em 1979 intitulada *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, posteriormente reeditada.

Embora Bernardet não teça uma análise sociológica sobre o Estado, até porque não é a sua área de atuação e tampouco seu foco analítico, o que nos chama atenção é o fato do autor ressaltar a importância dos estudos sobre a relação Cinema/audiovisual e Estado brasileiro, à época ainda pouco trabalhada, mas que hoje já conta com diversas publicações, teses, dissertações, que problematizam essas relações, como é o caso de Ramos (1983), Simis (2015[1996]), Amâncio (2000), Bahia (2012), Autran (2013), Souza (2018), Neto (2019), Ikeda (2021), apenas para citar alguns dentre tantos outros pesquisadores da área audiovisual.

Os pontos questionados por Bernardet em *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), principalmente no artigo já citado: *Novo ator: O Estado*, e em outros instigantes momentos da coletânea, são destacados por Autran no prefácio sua à segunda edição de 2009:

[...] *Cinema brasileiro: propostas para uma história* [...] um dos textos mais instigantes de Jean-Claude Bernardet e da historiografia do cinema no Brasil. [...] ele dedica todo um capítulo, intitulado “Novo ator: o Estado”, a essa questão, e o adjetivo “novo”, a meu ver, referia-se aos estudos cinematográficos brasileiros que até então pouco investigavam o papel do Estado.

Os textos “Cinema e Estado” e “A crise do cinema brasileiro e o Plano Collor” também discutem a relação entre cinema e Estado, mas com um pano de fundo diferente, marcada pela progressiva deterioração dessa relação. O corporativismo dos cineastas, o clientelismo, a ineficiência estatal, a falta de uma política cultural adequada no campo do cinema para os tempos da

redemocratização do país são pontos que aparecem com força (AUTRAN *apud* BERNARDET, 2009, pp.8, 13)

Nas palavras de Bernardet (2009):

outro elemento que, juntamente com a presença do filme estrangeiro, contribuiu essencialmente para determinar as formas da produção cinematográfica no Brasil: a presença do Estado. Na posição indefesa em que se encontravam os produtores diante da agressividade das empresas estrangeiras, só no Estado encontraram eles uma força, a única, que lhes permitisse enfrentar de alguma forma a presença avassaladora do cinema estrangeiro.

[...] Atendendo às pressões dos cineastas, Getúlio Vargas, em 1932, acaba assinando decreto que prevê a projeção compulsória de um filme de curta metragem com cada longa. Era a inauguração da intervenção estatal no plano da exibição dos filmes, criando compulsoriamente uma reserva de mercado para dar vazão à produção local. Essa reserva existe ainda hoje e é ela que continua assegurando a presença do cinema brasileiro nas telas.

É graças a esse mecanismo e exclusivamente a ele que os filmes atingiram as salas, possibilitando assim uma certa continuidade de produção.

No entanto, é muito fácil criticá-lo: a quantidade de reserva de mercado outorgada sempre foi aquém das possibilidades da produção.

[...] Basicamente questionável foi ter criado uma reserva de mercado para o filme brasileiro quando deveria ter criada é para o filme importado. Era limitar a importação e circulação do filme estrangeiro, a fim de se deixar desenvolver o filme brasileiro. O Estado fez o contrário, e ao fazer isso, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram as migalhas. No entanto, se hoje está claro para os cineastas que a reserva é um paliativo e que adequada é a limitação de importação, nem sempre foi assim. [...] em 1932 e antes, os produtores já estavam conscientes de que deveriam enfrentar o filme importado e desenvolver uma luta econômica, mas ainda não equacionam a situação com precisão, como ocorre em outras áreas da indústria. [...] Não parece haver contra o similar cinematográfico estrangeiro uma posição tão nítida quanto existia em relação aos fósforos, tecidos, material ferroviário etc. [...] A significação econômica e social do cinema brasileiro era quase nula [...].

[...] O que é necessário perceber é um momento particularmente difícil e contraditório da formação do pensamento industrial cinematográfico no Brasil por parte de uma elite econômica e ideologicamente submetida ao colonizador. Só o fato de existir uma associação de produtores era um passo importante. Tenho a impressão que um pensamento com base econômica mais sólida só se afirmou com o fracasso da Vera Cruz [na década de 1950] que não era insignificante: era o fracasso de um empreendimento da burguesia paulista auxiliada pelo Banco do Estado – e os trabalhos de Jacques Deheizelin, Carvalheiro Lima e da recém-criada Comissão Municipal [de São Paulo] de Cinema. E é aproximadamente nesse momento que se articula de modo mais orgânico a situação do cinema brasileiro com a ideia de imperialismo e Terceiro Mundo (pp. 53-55).

Lacunas estas que tem sido preenchida com pesquisas, dentre as quais destacamos Simis (2015), Autran (2013), dentre tantos outros, como já citado.

Continua Bernardet (2009):

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. Mas esse é assunto que ainda não foi estudado, o que não é de estranhar, pois me parece haver uma certa repugnância em estudar no

Brasil os modos de produção cultural, e só muito recentemente trabalhos nessa linha vêm aparecendo (com exceção da obra pioneira de Antônio Candido). De fato, o estudo dessa produção levaria fatalmente artistas e intelectuais a tentar definir a posição que, objetivamente, ocupam numa sociedade de classe. Por isso, a análise da produção cultural tende sempre a se voltar para obras ou conjunto de obras, deixando entre parênteses a análise ideológica das formas de produção.

[...] Outro posicionamento ideológico com que se justifica esse papel do Estado é o fato de que o capitalismo transformou a produção cultural em mercadoria, cuja função é auferir lucros para o produtor. Portanto, para salvar a cultura, é necessário tirá-la das empresas; uma solução é o marginalismo em relação à sociedade capitalista, outra é entrega-la a um Estado que se supõe não seja capitalista, não vise ao lucro e coincida com os interesses da cultura e da sociedade global.

[...] Portanto a ideia da atuação do Estado na área cultural, tanto do ponto de vista industrial como cultural, encontra um terreno fértil para se instalar. E tal atuação seria ainda mais justificada no caso do cinema, por ser um veículo de elevado custo industrial.

No entanto, **no momento em que a vinculação com o Estado pode criar um compromisso ideológico indispensável com a situação política e o governo, reforça-se a ideia de neutralidade do Estado e seus aparelhos**, dessa vez em relação ao próprio governo. Quando em 1965 criou-se o Instituto Nacional de Cinema (criação à qual poucos cineastas se opuseram, entre eles Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha), um argumento que circulava era que a entidade estatal italiana para cinema tinha sido criada na época de Mussolini e, depois, apareceu o neorealismo: os governos passam, o Estado fica.

[...] **A tendência a considerar neutro o Estado e o esforço para desvinculá-lo do governo**, aplicado à Embrafilme, levam à considerá-la um órgão exclusivamente técnico.

[...] **é ingênuo pensar que possa haver soluções puramente técnicas**, essas são também e necessariamente culturais e políticas. Ingênuo pensar que, mesmo sem “dirigismo”, tão forte vínculo entre cinema e Estado não tenha alguma repercussão sobre a produção e o meio cinematográfico. Uma primeira coisa é óbvia, é que o Estado só emite legislação protecionista, não apenas em consequência das pressões dos cineastas organizados em congressos ou associações, mas também pelas pressões pessoais que eles fazem individualmente sobre pessoas que tenham acesso aos órgãos de decisão do governo. Em certos momentos, tais pressões se exercem mais sobre deputados e senadores, do fim do Estado Novo até 1964, em outros sobre ministros e pessoas ligadas aos ministérios e à presidência da República. Isso obriga os cineastas a frequentar a elite do poder, a ter certa familiaridade com as cúpulas do poder. **Uma atitude, aliás, que corresponde àquela dos importadores, que, através de figuras como Harry Stone ou Jack Valenti, tem acesso aos ministros e ao presidente da República.**

[...] é difícil pedir e obter auxílio do Estado para a realização de filmes que coloquem radicalmente em xeque os fundamentos ideológicos desse estado e da sociedade que ele julga representar embora, em alguns casos, talvez não seja impossível. **Na melhor das hipóteses, digamos que essa situação terá colocado o cinema brasileiro na obrigação de se limitar à crítica superficial dos defeitos do sistema, sem questionar o próprio sistema.** Isso em absoluto quer dizer que haja uma pressão específica sobre cada filme. Casos como o de *Aves sem ninho* (1939) são raros, [...]. **De modo geral, a censura atua cortando ou proibindo os filmes, não dirigindo especificamente a mensagem. Mas é o mecanismo Estado-cinema como um conjunto que acaba limitando a produção como um conjunto. Essa limitação é assunto ainda a ser estudado.**

Esses comentários podem nos levar à afirmação de que o cineasta, como de resto o intelectual brasileiro em geral, tende a atuar dentro do que chamaremos o “espaço legal” (conceito próximo do de Carlos Nelson Coutinho: “Intimismo à sombra do poder”). Ele atua na área delimitada pelas condições de mercado por um lado e, por outro, pelos mecanismos estatais. A ousadia estilística ou a crítica ideológica só excepcionalmente ultrapassam essas balizas. (pp. 61-68, *grifos nossos*)

Com essas extensas citações, diversos pesquisadores do audiovisual foram/são motivados a buscar respostas, a preencher lacunas e continuar a colaborar nesse processo contínuo de construção do pensamento audiovisual brasileiro. Entretanto, percebemos que apesar desses estudos sobre as relações entre o audiovisual e o Estado terem se complexificado e ramificado, ganhando atenção em diversas pesquisas, muitas citadas aqui, no nosso entendimento uma questão ainda está ausente ou em raros momentos se apresenta de forma explícita, que é o questionamento sobre as razões do Estado se comportar do jeito que se comporta historicamente, com tanto distanciamento em relação às reivindicações da classe audiovisual e tanta proximidade às pressões de grandes grupos de poder nacionais e internacionais. Com exceção de Bernardet, que questiona clara e objetivamente a ação estatal e sua relação com a classe audiovisual, encontramos poucas referências na bibliografia levantada da área⁶⁴.

Em contrapartida, diversos estudiosos brasileiros das áreas sociais investigaram, por diferentes caminhos, a formação do Estado brasileiro e nossa pesquisa presenciou e participou em 2020 das comemorações relativas aos centenários de Celso Furtado – visto que este autor sempre foi uma das bases analítico-teóricas da nossa pesquisa – e Florestan Fernandes, realizadas pelo Laboratório de Estudos Marxistas do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Lema-IE-UFRJ). Tais comemorações também abarcaram, num movimento analítico crítico dos homenageados, outros “intérpretes brasileiros” como Abdias Nascimento, Guerreiro Ramos, Clovis Moura, Otávio Ianni, Lélia Gonzales, Josué de Castro, Carlos Nelson Coutinho, Caio Prado Jr., Manoel Bomfim, e, de forma inusual, autores das áreas artístico-culturais como Mario e Oswald de Andrade, Antônio Candido, e, com a nossa contribuição, Glauber Rocha, Paulo Emílio Salles Gomes, e o próprio Jean Claude Bernardet. Em termos teóricos, essa diversidade

⁶⁴ As exceções que merecem destaque são: Luca (2009), Bahia (2012), Autran (2013), Martins (2014), Souza (2018) e Ikeda (20121).

nada mais é do que o que Ganem (2009) afirma sobre o “caráter plural e interdisciplinar” da “questão epistemológica” (*Ibidem*, pp. 53, 70) da História do Pensamento Econômico Brasileiro, o que no caso do Lema-IE-UFRJ, numa fase distinta da “reformulação” de seu projeto de pesquisa em 2007/2008, inclui, agora, de forma ainda mais ampla, pensadores que se circunscrevem além das áreas sociais, as áreas culturais e artísticas, algo ímpar para os departamentos de economia brasileiros, justamente por ter como principal causa coletiva, “entender o Brasil” (MALTA, 2009, p. 16) na sua pluralidade. Tal movimento, se alinha, inclusive, às releituras críticas mais recentes da obra de Marx, para as quais as contribuições de pensadores como Lukács, principalmente na sua obra póstuma *Para uma ontologia do ser social* (2013) e, mais recentemente, com Moishe Postone (2008, 2015), autores que amplificam criticamente o entendimento sobre as complexidades da teoria do valor em Marx e seus desdobramentos sobre o sistema capitalista, ou seja, sobre a “totalidade” social no qual estamos inseridos. Algo que, embora sob ângulo distinto, Furtado defende desde meados da década de 1970 – e, por isso, sua obra se tornou uma das nossas principais fontes analíticas.

3.5 ENTRE AUSÊNCIAS E MIGALHAS: A NATUREZA DO ESTADO BRASILEIRO PARA O AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Por não termos encontrado todas as elementos conclusivos apenas na historiografia e na economia política do audiovisual, nossa pesquisa se valeu da efeméride do centenário de Celso Furtado e Florestan Fernandes, e ampliou sua base analítica para a história do pensamento social brasileiro, e, voltou-se para a análise da natureza do Estado brasileiro, sua formação/constituição, visto que está inserido, no sistema capitalista o funda (FURTADO *apud* VIANA, 1977). Fizemos essa inflexão pois consideramos que as mudanças de regime (democracia ou ditadura) eram insuficientes para explicar a ação (ou ausência) desse Estado.

Não queremos com isso relativizar as diferenças e consequências para a população de um regime democrático e de um regime ditatorial imposto dura e violentamente com um golpe em 1964, e aprofundado em 1968 no Brasil. Mas consideramos importante analisar que, nesse caso, a explicação para uma ação não é realizada pelo regime em si, sendo este uma forma contingente das necessidades do sistema capitalista. Como afirma Conceição Tavares em entrevista concedida em

1995⁶⁵ para o Programa Roda Viva, “o século XX foi o século do capitalismo de estado seja através do nazismo, do fascismo, do estado do bem-estar social ou através das ditaduras na América Latina”.

Traremos, então, alguns autores externos a área audiovisual cujas pesquisas abordam a questão da natureza do Estado, na tentativa de iluminar alguns caminhos para nossa análise do momento atual.

No texto “Estado, ditadura e permanências: sobre a forma política” (2014), Mauro Iasi vai buscar entender a natureza da formação do Estado brasileiro defendendo um argumento que pode nos ajudar a entender algumas ações(ou ausências) do Estado na área audiovisual, não só no que concerne a não-regulação do *Vod*, nosso foco principal, mas que também podem entender as ausências em outras áreas como, por exemplo, um “esquecimento” em relação ao património e memória audiovisual, à difusão e ao trabalho de formação seja na formação direta de profissionais da área, seja na articulação de centros de estudos da área como bem apontou Ikeda (2021), ações historicamente preteridas para a produção, distribuição e exibição, mesmo nos momentos mais áureos da política audiovisual, poucos anos atrás (2017) quando a Ancine estava bastante atuante.

No referido texto de 2014, ocasião em que refletia-se “sobre as marcas da ditadura que ainda estão presentes na sociedade brasileira”, Iasi afirma que vai partir “do pressuposto de que não há “restos”, como se fossem aspectos não superados de uma forma que foi suplantada e deixou atrás de si elementos ainda esperando por ser enfrentados” (IASI, 2014, p. 241). Para ele, continua:

Há permanências somente no sentido de que tais aspectos seguem funcionais à ordem a qual se associam.

Esse pressuposto se fundamenta em duas premissas: em primeiro lugar, enfrentamos uma mudança de forma do Estado burguês: nesse sentido, a principal permanência não é formal, mas substancial e se liga ao caráter de classe do Estado brasileiro; e, em segundo lugar, diante dessa permanência substancial, os aspectos pontuais que acabam sendo identificados como reminiscências são de fato indicativos de determinações estruturais mais profundas que se expressam na forma política em nossa formação social.

[...] O que se consolidou nessas quase três décadas que nos separam da crise da ditadura? (*Ibidem*, pp. 241, 245)

Iasi traz a argumentação de Carlos Nelson Coutinho (1943-2012), próxima de Sampaio Jr já exposta no capítulo 2, de que:

⁶⁵ Roda Viva | Maria da Conceição Tavares | 1995 https://youtu.be/xKXT_gfBbIA

A transição para a forma democrática derivaria exatamente da contradição entre o desenvolvimento da formação social brasileira, tanto no que diz respeito à forma política própria da autocracia burguesa. A forma política estaria em contradição com as exigências da formação social desenvolvida pela ditadura, precisava ser e foi alterada. (IASI, *op. cit.*, p. 246)

E lasi completa com uma argumentação de Florestan Fernandes (1976):

Os recursos de opressão e de repressão de que dispõe a dominação burguesa no Brasil, mesmo nas condições especialíssimas seguidas ao seu enrijecimento político e à militarização do Estado, não são suficientes para “eternizar” algo que é, por sua essência (em termos de estratégia da própria burguesia nacional e internacional) intrinsecamente transitório. (FERNANDES, *apud* IASI, *op.cit.*, p. 246)

Assim, lasi desenvolve o pensamento de Fernandes para uma “síntese” importante em relação à caracterização do Estado “burguês” brasileiro:

Não se trata de mera continuidade da forma autocrática que, como vimos, é sempre, por sua natureza, uma solução provisória, mas de uma mudança de forma na qual persistem certas características autocráticas, exatamente porque não são possíveis de serem eliminadas, porque não pertencem à lógica da forma, mas a substância que define o caráter do Estado burguês no Brasil (IASI, *op. cit.*, p. 247)

No parágrafo a seguir, o contraste de lasi (2014) com Simis (2015), é significativo a começar pelo fato do autor já tratar o período democrático designando-o como “democracias restritas”, em suas palavras:

Os ciclos de autoritarismo e democracias restritas no Brasil têm sido estudados como se fossem espasmos de progresso ou recaídas, mas se analisarmos com cuidado veremos que expressam uma síntese sempre presente entre aspectos coercitivos e de formação de consenso, ciclos nos quais prevaleceu a ênfase coercitiva, pelo menos até a ditadura inaugurada em 1964. Entre 1889 e 1989, da Proclamação da República até a retomada das eleições diretas em 1989, temos uma macabra contabilidade de 20 anos de regimes marcados por uma “democracia” precária em cem anos de República e o restante submetido a formas abertamente autoritárias e ditatoriais.

Compreender esses aspectos como uma unidade e identidade de contrários nos leva a afirmar que a predominância de um sobre o outro não implica numa mera substituição – da coerção pelo consenso ou vice e versa – mas numa alteração de ênfase no interior de uma relação na qual a coerção prepara o consenso e este não prescinde da coerção [grifo nosso]. Nos termos marxianos, a forma deve ser entendida não como mera aparência que esconde as determinações mais profundas, mas como forma socialmente necessária que expressa as contradições da unidade que a constitui, neste caso, a unidade dialética entre coerção e consentimento [...] Para Coutinho, essa compreensão do Estado ampliado tem um papel central em sua visão política estratégica e a forma tática de seu desenvolvimento. O Estado, considerado restritamente como máquina política de coerção, como “comitê executivo dos negócios da burguesia”, como define Marx. [...] o Estado, como matriz marxiana já afirmava, se funde necessariamente em um interesse particular de classe que está obrigado a se apresentar como se fosse universal. Gramsci confirma aqui essa premissa, o que nos leva a afirmar que a formação de consenso, o momento da hegemonia burguesa, é de fato um processo de “contínua formação e superação de equilíbrios instáveis”., exatamente porque o caráter fundamental dos interesses em jogo são inconciliáveis. Ora, dessa forma, o Estado-classe não pode se reduzir à

formação do consenso e a hegemonia tem que ser couraçada de coerção. A democracia não implica em abdicar da coerção, ela a pressupõe.

O estranhamento com os elementos repressivos e coercitivos no seio de um momento democrático, ao serem identificados como “restos” da ditadura, corre o risco de levar à compreensão de que seriam aspectos próprios de uma ordem e uma forma política autoritária que não tem lugar em um suposto Estado de Direito.

[...] Tal dificuldade se agrava por uma característica específica das formações sociais latino-americanas e, em especial, da brasileira, aquilo que Fernandes (1975) denominou de contrarrevolução preventiva. As classes dominantes, em nossas formações sociais, desenvolveram, pela própria natureza da revolução burguesa que aqui se deu, a incrível capacidade de antecipar-se no sentido de evitar que as lutas democráticas pudessem, ainda que apenas potencialmente, tender para rupturas de caráter socialista.

[...] As classes dominantes, ao contrário de alguns de nós, não tem ilusões quanto à capacidade de sua hegemonia substituir a luta de classes por harmonia.

O Estado burguês na forma ditadura transitou para o Estado burguês na forma de uma democracia. Tanto numa quanto em outra forma os elementos de consenso e coerção estavam presentes, com ênfases diferentes, mas para atender ao mesmo fim: a perpetuação das condições que torne possível a acumulação de capitais. (Ibidem, pp. 247, 248, 257, 261, 262, grifos nosso).

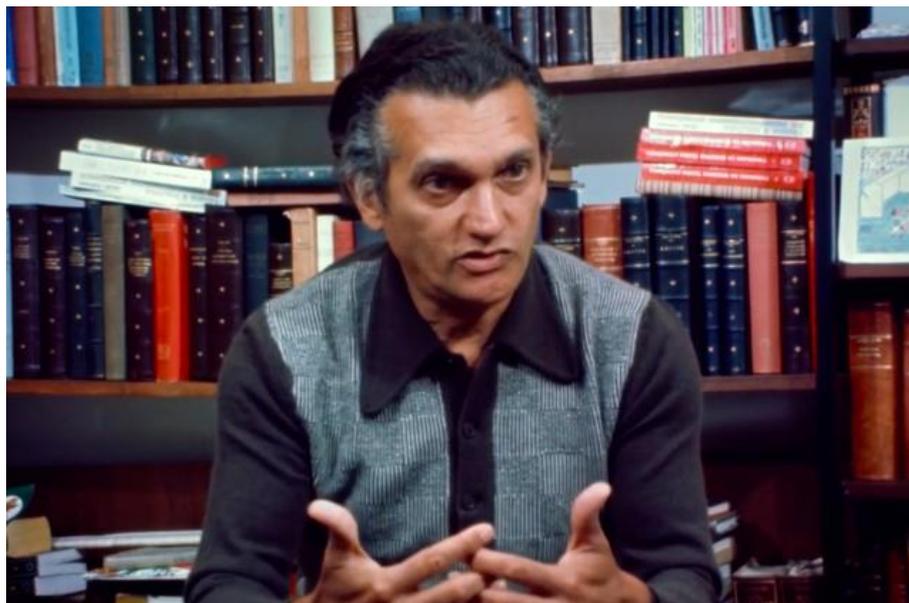
Em adição à Iasi, Sampaio Jr. (1999) também defende a importância da escolha de Fernandes para a análise do Estado e do capitalismo brasileiro pois:

Interessado em compreender como o padrão de dominação condiciona o processo de acumulação, Florestan Fernandes procura compreender a “racionalidade substantiva” que sobredetermina o sentido, o ritmo e a intensidade das transformações capitalistas. Ao colocar em evidência as bases sociais e políticas do desenvolvimento, **sua reflexão nos auxilia a entender não apenas o grau de autonomia relativa da esfera econômica dentro do corpo social mas também os limites que restringem a capacidade do Estado para definir os rumos, a intensidade e o ritmo das transformações capitalistas.**

Inspirando-se em Weber, Durkheim e Marx, o esquema analítico de Florestan Fernandes procura explicitar a natureza dos nexos que vinculam o regime de classes ao desenvolvimento capitalista. A premissa subjacente é que tais nexos condicionam o sentido do desenvolvimento capitalista. “Não é intrínseco ao capitalismo um único padrão de desenvolvimento, de caráter universal e invariável. [...] pode-se verificar que ele é suscetível de utilização variável, de acordo com os interesses estamentais ou de classe envolvidos pelo desenvolvimento capitalista em diversas situações histórico-sociais [...]. (pp. 69, 70, grifos nosso)

Nesse ponto, consideramos importante acrescentar ainda a análise de Celso Furtado. Escrevendo concomitantemente com Fernandes, Furtado também irá buscar uma explicação que desse conta da situação brasileira, que explicasse o duro e longo período ditatorial, as origens e permanência do “subdesenvolvimento” e a perseverança da dependência brasileira fosse qual fosse o regime político.

Imagem 5 – Celso Furtado em depoimento para o filme *Choque cultural*.



Fonte: Mapa Filmes do Brasil.

Segundo sua análise exposta no filme *Choque cultural* (1977), do diretor Zelito Viana, a forma como a inserção brasileira se deu no sistema capitalista, forjou também nossa organização sociocultural:

Para se compreender o Brasil, o fenômeno cultural brasileiro é importante partir dessa constatação de que o Brasil é um caso quase único de um país em que a economia de alguma maneira formou a sociedade. Historicamente as sociedades iam se transformando e dando lugar às distintas formações econômicas, formações econômicas e sociais. No Brasil não. No Brasil realmente era um espaço, para raciocínio, pode-se imaginar que o Brasil era um espaço vazio inicialmente, porque as culturas que aqui existem não persistiram como sistema de cultura, foram mais ou menos desorganizadas, esfaceladas e então, foi implantado o sistema econômico, um sistema econômico sobre as fazendas, digamos assim, empresas agromercantis. E essa empresa passou a ser a verdadeira estrutura da sociedade. [...] A partir da empresa agromercantil, dessa sua estrutura, se cria a partir daí, um sistema evidentemente econômico, um sistema social, um sistema político. Daí temos duas coisas, primeiramente uma distância enorme entre os que mandam e os que estão em baixo, e o povo; em segundo lugar, que é muito importante, um autoritarismo quase estrutural nesse sistema, em que o econômico tem que ser sempre baseado, toda organização econômica tem que ser de alguma forma autoritária, daqueles que os objetivos têm que ser especificamente definidos e os que tomam decisões tem que ter o poder necessário para alcançar os objetivos que se propõe. (VIANA: 1977, fala de Furtado)⁶⁶

⁶⁶ Esta citação é retirada da transcrição do filme *Choque cultural* do diretor Zelito Viana, o qual registrou em 1975 uma entrevista com o economista. O filme foi lançado em 1977, premiado no Festival de Brasília e restaurado em 2020 para a ocasião das comemorações do Centenário Celso Furtado. O LEMA realizou uma exibição exclusiva do filme seguida de debate com o diretor que pode ser acessada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=SQDftM5bh8E&t=1s>

Furtado afirma ainda que são decorrentes dessa forma de inserção, além do autoritarismo, e as profundas desigualdades sociais; “o subdesenvolvimento”. Este também tem suas raízes numa conexão precisa, surgida em certas condições históricas, entre o processo interno de exploração e o processo externo de dependência.” (1974, p. 94). Estes traços permanecerão presentes nas transformações internas ao Brasil (até hoje).

Em *Criatividade e dependência em época de crise* (1978), o autor expõe a continuidade dessa expansão com a revolução industrial e a sedimentação do modo de produção capitalista. Nela, a “dominação tenderia a assumir formas cada vez mais sutis no campo econômico” atuando também no “sistema de cultura”. Para as ex-colônias, agora “economias dependentes”, “o comércio exterior [...] ampliava o fosso entre os níveis de acumulação” e, uma das vias de ação desse processo seria a “indireta”, através da replicação dos “padrões de consumo” dos países ricos (FURTADO, 1978, pp. 33, 37, 38). Assim, em nossas pesquisas, destacamos que:

o entendimento sobre a esfera da cultura para Furtado não é mero detalhe, ao contrário, sua análise sobre o capitalismo, sobre o subdesenvolvimento e a dependência dos países periféricos, coloca a esfera cultural no centro uma vez que esta é a base de determinação do processo de acumulação e do consumo (LEVY; MALTA, 2021, p. 6).

Em *Criatividade e dependência na civilização industrial* (1978) o autor explica como se dá essa conexão entre consumo e acumulação, assim como suas consequências sobre a permanência das desigualdades:

O processo de acumulação é o eixo em torno do qual evolui não somente a economia capitalista, mas o conjunto das relações sociais em todas as sociedades em que se implantou a civilização industrial. A continuidade desse processo requer permanente transformação dos estilos de vida, no sentido da diversificação e sofisticação. Daí que haja surgido toda uma panóplia de técnicas sociais visando a condicionar a “massa de consumidores”, cujas “necessidades” são programadas em função dos respectivos níveis de renda, idades, disponibilidades de tempo “ocioso” etc. [...] Portanto, o processo de acumulação tem na discriminação entre consumidores uma de suas alavancas mestras.

[...] O fluxo de inovações na esfera do consumo torna fictícia a ascensão social, mas a difusão de certas inovações permite que se diversifiquem os padrões de consumo da grande maioria da população. A interdependência entre o sistema de estímulos, que opera ao nível dos indivíduos, e o fluxo de inovações, que estimula a acumulação, faz que a civilização industrial tenda implacavelmente a manter a sociedade estratificada em função de padrões de consumo. (pp. 46, 47)

Como explicou Sampaio Jr. (1999), trata-se de “compreender a natureza contraditória dos nexos da evolução do capitalismo e a formação do Estado nacional” brasileiro, e sua “*dimensão temporal*, que diz respeito ao processos técnicos e

culturais responsáveis pelas mudanças qualitativas que caracterizam o desenvolvimento capitalista” (pp. 10, 11, *grifos do autor*). Para o autor:

[...] a contribuição de Celso Furtado [...] privilegia um aspecto particular das descontinuidades históricas que caracterizam a civilização burguesa: as relações de causa e efeito entre expansão das forças produtivas e modernização dos padrões de consumo.

[...] explicação ultrapassa necessariamente o quadro de análise econômica convencional, dado que a repartição da renda é comandada por fatores de natureza institucional e política. (*Ibidem*, pp. 72,73).

Assim, entendemos que com base em Furtado e Sampaio Jr., que o Estado atua para a acumulação de capital quando não apenas privatiza as ações e empresas, como no caso da leis de incentivo, mas quando induz o consumo, visto que é através dele que o processo de acumulação dará saltos e se expandirá para novos ciclos de acumulação, como também explicou Furtado acima.

Sobre Fernandes, por fim, consideramos importante ainda enfatizar da sua análise, o que Rodrigo Castelo (2009) aponta:

Segundo Florestan Fernandes, a passagem do capitalismo brasileiro para o estágio monopolista permitiria novo impulso no desenvolvimento econômico, desenvolvimento este associado ao efetivo estabelecimento da autocracia burguesa e ao aumento da dependência externa e da exclusão social interna. Ou seja, na sua obra pós-1964, a permanência de velhos elementos da antiga ordem colonial não funciona como barreira ao desenvolvimento das relações sociais de produção e reprodução capitalista: ao contrário, impulsiona e aprofunda o capitalismo.

Nesse caso, o arcaico não impediu a entrada do Brasil na nova fase mundial do capitalismo, muito menos o conduziu para a estagnação econômica. Mas, certamente conduziu a nação brasileira para um impasse, provocado pelas tensões sociais que nascem de um modelo de acumulação capitalista que conjuga, ao mesmo tempo, crescimento econômico, repressão política e desigualdade de renda. (pp. 319, 320).

Se em Fernandes (1976), a partir de Iasi (2014), Sampaio Jr. (1999) e Castelo (2009), entendemos que não é o regime que vai definir a natureza da ação estatal e que esta não precisa não se “modernizar”, ao contrário, o sistema permite a “permanência” de seus traços “arcaicos” e o uso da “coerção”, transfigurando-se numa “autocracia” para atingir seus fins, no caso, a expansão da acumulação. Em Furtado também temos os encadeamentos analíticos que conectam o sistema capitalista à formação social (consequentemente, à formação do Estado brasileiro), e aos problemas estruturais do Brasil como o autoritarismo enquanto traço integrador e organizador do corpo social, dialeticamente atrelado a uma gritante e violenta desigualdade interna e uma dependência externa insuperável, onde mesmo com tantos movimentos de monta que o Estado brasileiro empreendeu ao longa da história,

como no mito de Sísifo, voltamos sempre ao ponto inicial do Brasil colônia, agora já “neocolônia”.

No que tange a área audiovisual, podemos entender que a ação estatal no Brasil tem como comprometimento primeiro o processo de acumulação capitalista, travestido em interesses das empresas e/ou grupos de poderes que na maioria das vezes se chocam com sua população. Portanto, qualquer argumento que evoque neutralidade ou tecnicidade num ambiente de mercado desigual, nos parece, no mínimo, incompleta. E, quando tais menções são feitas em relação à ação da Ancine e suas diretorias, a questão que nos é colocada é se a natureza estatal não possui neutralidade, como considerar que tais ações setoriais o serão?

Tais reflexões sobre cinema/audiovisual e Estado permanecem em aberto, mas para nossa pesquisa a lógica e a ação estatal arbitrária ficou mais inteligível e realista, em termos do que se pode esperar dessa esfera mas também da forma como nós, os profissionais da área, devemos sempre considerar ao dialogar com o poder estatal, partindo do pressuposto que esse diálogo e construção que tem sido “medida histórica de sobrevivência” (VILLELA *apud* AMANCIO, 2000, p. 17), continua sendo necessário e, por ora, urgente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observamos no quadro histórico descrito ao longo desse trabalho, a história do desenvolvimento da indústria audiovisual pode ser lida enquanto forma fenomênica da expansão crescente do capital. A todo momento novas tecnologias surgem e são incorporadas impactando as formas de produção, as relações de trabalho, as formas de se relacionar com um público (também em constante expansão). A própria invenção do cinema, nascido no bojo de tantas outras invenções em fins do século XIX evidencia esse processo.

Se em seu primeiro século o cinema, rádio, televisão, imprensa, se constituíram em instâncias paralelas, embora relacionadas, com as transformações tecnológicas informacionais das comunicações em fins do século XX, se fundiram societariamente em grandes conglomerados ao mesmo tempo em que se fragmentam cada vez mais em espaços virtuais (externos à órbita terrestre inclusive) e possibilidades de interação entre mais empresas, objetos e seres humanos.

A princípio entendíamos que a regulação por parte do Estado (no nosso caso, através da Ancine) solucionaria nossos problemas, se não totalmente, pelo menos em parte e colocaria, ao menos no Brasil, essas relações num plano mais profissionalizado e menos agressivo para os criadores e produtores “independentes” brasileiros. Entretanto, ao avançarmos nas discussões, mais e mais mudanças vão acontecendo e impactando o mercado, novos segmentos vão surgindo com voraz velocidade.

Para os profissionais do audiovisual brasileiro a questão do dia é como regular todos esses espaços, e “outros mercados”⁶⁷ que poderão vir a existir, e garantir a presença brasileira, crítica e independente, proporcionando ganhos para os profissionais e para a sociedade brasileira como um todo. Mas como dar conta e regular algo em “infinita e veloz expansão” sem nos questionarmos sobre o que nos leva a esse paradoxo, ou seja, sem entender o próprio sistema que cria e expande infinitamente esse *locus* tão desejado pelo audiovisual brasileiro? Essas transformações tecnológicas nos apresentam não apenas espaços para serem

⁶⁷ Texto referente à Medida Provisória 2.221 de 2001 que criou a Ancine, estabeleceu a Política Nacional de cinema e deu outras providências.

ocupados, mas também novas e “mais sutis” (FURTADO, 1978) formas de organização e controle sociais.

Há alguns (poucos) anos tentávamos entender por que certas áreas foram historicamente preteridas pelas políticas públicas e outras nunca foram objeto sistemático de ações⁶⁸, num cenário onde a atuação da Agência Nacional de Cinema (Ancine) ainda possuía relativa autonomia e conseguia cumprir com seus principais preceitos enquanto agência reguladora, fiscalizadora e fomentadora da área, implementando diversos marcos regulatórios e políticas públicas deles consequentes, que a colocaram num inédito patamar com resultados significativos (IKEDA: 2021). O descaso com a área memória e patrimônio do audiovisual pelas políticas públicas do próprio setor são parte das explicações para os cinco grandes incêndios que marcam a história da Cinemateca Brasileira desde sua criação em 1956.

Tentávamos entender o que limitava a ação estatal para atingir seu planejamento regulatório estabelecido no Plano de Diretrizes e Metas⁶⁹ publicado em 2013, no que diz respeito a regulamentação do *Vod*, segmento de maior lucratividade atualmente. Para tal, foi necessário nos debruçarmos sobre a natureza do Estado brasileiro e, conseqüentemente, em como esta esfera historicamente se relacionava com a classe audiovisual brasileira e com o poder emanado das empresas multinacionais audiovisuais que desde a década de 1920 possuem no filiais no Brasil (BUTCHER, 2019) e também contam com órgãos oficiais do governo estadunidense que representam seus interesses desde a década de 1930 (SIMIS, 2015) .

Agora, podemos dizer que concluímos, a partir de diversos autores (LEON, 2019; IASI, 2017; SAMPAIO JR., CASTELO, 2009, FURTADO, 1974, 1978; FERNANDES, 1976; MARX, [1867]1983, principalmente) que é natureza do Estado brasileiro, cativo ao sistema capitalista, que determina sua subserviência aos interesses e pressões do capital privado e que, através de *lobbies* e batalhas jurídicas

⁶⁸ Como, por exemplo, a preservação e memória do audiovisual brasileiro que ao longo das décadas e instituições com características muito diferentes como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (1937-1966), Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S/A (1969-1990), ou mesmo a Ancine (2001 -). Embora uma política para a Cinemateca Brasileira tenha existido entre os anos de 2003 e 2013, como explica Ikeda (2021), na divisão institucional dos órgãos de cultura e audiovisual, seu escopo institucional e orçamento sempre foi aquém do necessário para cumprir sua função e não pode contar com investimentos oriundos do Fundo Setorial do Audiovisual, mesmo nos seus momentos mais pujantes.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.gov.br/casacivil/pt-br/centrais-de-conteudo/downloads/CSC/plano-de-diretrizes-e-metas-para-o-audiovisual.pdf/view>

travadas por empresas multinacionais e de comunicação nacionais, em muitos momentos alteraram os projetos de leis que vinham sendo construído pelo legislativo junto à entidades representativas do setor (SIMIS, 2015; DE LUCA, 2009; BAHIA, 2012; IKEDA, 2021), e, por vezes, campanhas midiáticas por parte das grandes empresas multinacionais⁷⁰ na defesa aberta de seus interesses ou mesmo de ameaças do governo estadunidense através de funcionários da *Motion Picture Association of America* (MPAA) radicados no Brasil⁷¹, os quais ameaçaram publicamente o governo brasileiro com possíveis sanções comerciais para o país caso determinadas regulamentações se concretizassem.

Diversas pesquisas aqui referidas expuseram como existiu um projeto por parte do governo brasileiro de regulamentar o setor de comunicação, o projeto “ANCINAV” (Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual) (LUCA, 2009; FERNANDES, 2014; AUTRAN, FERNANDES, 2017; SOUSA, 2018; IKEDA, 2021), que acabou transformado e reduzidamente realizado através da Lei 12.485 de 2011, responsável por colocar a política de fomento ao audiovisual brasileiro em patamares historicamente diferenciados, limitando a ação dos conglomerados de telecomunicação e mídia e sendo responsável, inclusive, por tornar o Brasil um dos poucos territórios a barrar e questionar certas fusões internacionais dessa natureza.

Buscávamos entender as dificuldades de ação da Ancine e os obstáculos que se apresentam (até o momento) num contexto internacional que vem consolidando fusões empresariais na área de mídia, tecnologia e produção audiovisual (LUCA, 2009; BIANCHINI, 2018, 2021a), ao mesmo tempo em que no Brasil a esfera estatal se retraía, transformando órgãos como o Ministério da Cultura em parte minoritárias de outros ministérios e paralisando aqueles que continuaram existindo, como é o caso da Ancine.

Inicialmente nossa pesquisa sabia que se depararia com as diversas liminares com as ações da Ancine. Em outras palavras, com as diversas “ação direta de inconstitucionalidade” (ADI), e tínhamos a intensão de listar todas aquelas que foram

⁷⁰ Diversos artigos podem ser encontrados na internet sobre o assunto, alguns exemplos: <https://teletime.com.br/27/02/2012/sky-lanca-campanha-publicitaria-contra-a-lei-12-48511/>; <https://idec.org.br/em-acao/em-foco/idec-repudia-campanha-da-sky-contra-lei-que-regulamenta-tv-por-assinatura>; <https://intervozes.org.br/sociedade-defende-nova-lei-de-tv-por-assinatura/>

⁷¹ A revista online Contracampo: <http://www.contracampo.com.br/63/cronologia.htm> elaborou uma relação de links de artigos relativos aos ataques ao anteprojeto de criação da ANCINAV (Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual), que além de regular o cinema também previa regular outras áreas como a televisão (e suas concessões públicas de tv aberta; tv fechada/paga), a área de telecomunicações etc.

impetradas contra os marcos legais que regem a ação da Ancine, desde a publicação da MP 2.228/2002. Infelizmente devido às diversas questões que enfrentamos com a pandemia a pesquisa acabou não conseguindo cumprir todas as suas metas iniciais, mas percorreu caminhos que nos colocaram na estrada da compreensão do significado de todas estas ações jurídicas. Encontramos, por exemplo, o trabalho de Martins (2014), como citado ao longo do texto, que analisou em detalhes as três ADIs impetradas contra a Lei 12.485/2011.

Nesse trabalho, assim como o de outros pesquisadores que resgataram o histórico de atas de congressos, reuniões de trabalho da classe cinematográfica, assim como textos de decretos e leis emitidos em diversas décadas, resgatam e analisam documentos que deixam muito nítido que não se trata de uma “conspiração” contra o audiovisual brasileiro, ou que se trata de “vilões” como alguns jocosamente se referem, mas sim de disputas pela ocupação do território brasileiro de radiodifusão, cinematográfico e agora, de maneira convergente, o ambiente digital. Além disso, esses trabalhos historiográficos e analíticos podem vir a se tornar importantes fontes para a reconstrução história das instituições públicas do cinema no Brasil, que foram perdidas no incêndio da Cinemateca Brasileira em agosto de 2021.

Duas conclusões importantes nosso trabalho pode apontar no que tange a “natureza” de alguns problemas estruturais do audiovisual brasileiro.

O primeiro diz respeito a natureza do capitalismo no Brasil, ou seja, da sua inserção no mercado internacional, decorrente da própria inserção do Brasil no sistema capitalista mundial. Dessa forma, com Furtado entendemos que subdesenvolvimento, dependência cultural, forma autoritária do Estado, genocídios etc. são partes inerente da forma como o desenvolvimento capitalista se deu em nossas terras. O desenvolvimento da área audiovisual se deu nesse contexto, dialogou com os problemas estruturais do país. E não foi a ideologia “desenvolvimentista”, “nacionalista” ou “industrializante” que resolveu seus problemas. Por este motivo, a “autossustentabilidade” da Ancine e da política audiovisual brasileira não tem força concreta, isoladamente, embora em certos momentos, sob determinadas condições da política nacional, tenha avançado de forma muito competente como no caso da junção do FSA e da Lei 12.485,

estruturados já num contexto em que o “mercado” estava todo se voltando para o digital/ambiente virtual, para o *Vod*⁷².

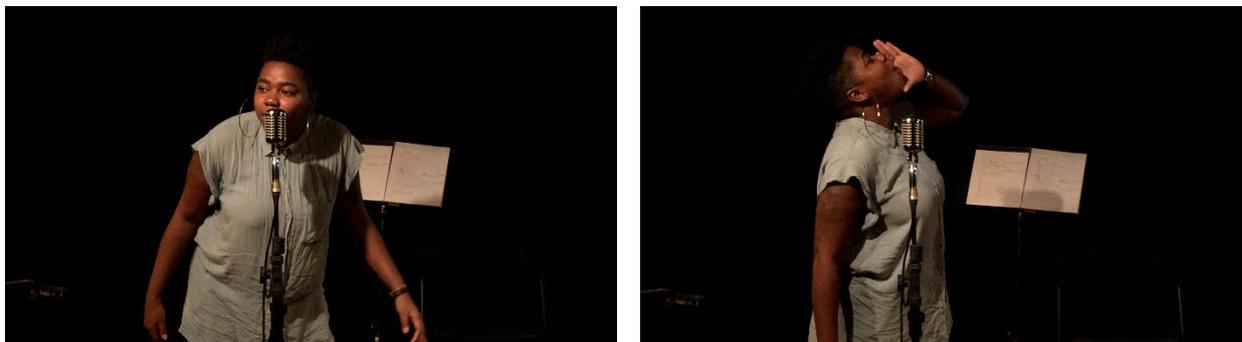
O Segundo ponto, diz respeito a natureza do Estado brasileiro, como este se forjou. No filme *Choque Cultural* temos uma síntese do pensamento de Furtado a respeito, mas nesse ponto também acrescentamos as explicações de Florestan Fernandes para nossa formação sociológica, para a forma como se deu “a revolução burguesa no Brasil”, trabalhando o autor intermediado por Leon (2019), Iasi (2014) e Sampaio Jr. (1999), principalmente.

Assim como é importante entender de onde nasce o cinema, “no bojo das invenções da segunda revolução industrial”, ou seja num momento de grande avanço e expansão capitalista, nossa pesquisa nos levou ao entendimento dessas duas “naturezas”, do Estado brasileiro e do capitalismo brasileiro, que na verdade são parte do entendimento do próprio sistema capitalista como um todo e sua forma de inserir o Brasil no contexto internacional e como foi se desenvolvendo ao longo da história, com mais retrocessos que avanços sociais.

⁷² Embora a Lei 12485 regule diretamente o ambiente de TV por assinatura, a construção de seu escopo e implicações em relação à direitos autorais e patrimoniais, assim como de limitação acionária e de tipos de atividades das empresas no território nacional, acabou por impedir e ser uma pedra no sapato de recentes fusões de grandes conglomerados: FOX/Viacom e Disney e também, anteriormente, AT&T com Time Warner e embora a Ancine tenha feito um parecer de mais de MIL página para fundamentar o veto da fusão no Brasil ao CADE, todo esse movimento regulatório foi esvaziado e teve intervenção direta de Bolsonaro, a pedido de Trump. O resultado foi uma “intervenção” da OCDE nas atividades da Anatel e Ancine, fazendo um parecer afirmando que as atividades de ambas se sobrepunham e que eram um problema para o livre mercado e, portanto, uma delas deveria ser extinta.

“EM TRANSE E EM TRÂNSITO”⁷³: AGENDA FUTURA DE PESQUISA

Imagens 6 e 7 – Frames do filme *A reunião*⁷⁴, do diretor André Sandino, de 2021.



Fonte: Imagens cedidas pelo diretor do filme, André Sandino.

Se por um lado vimos a história se repetindo mais uma vez à favor de empresas estrangeiras, mais precisamente estadunidense, por outro lado, hoje também temos nesse cenário brasileiro uma ampla rede de cursos universitários, com pesquisas e trabalhos extensionistas que tem contribuído, à revelia ou não das políticas públicas, de forma ativa na solução de problemas como o caso do LUPA-UFF e seu trabalho ligado a área de preservação e memória audiovisual, ENTELAS-UFJF e GRUNDRICS-UFPB desenvolvendo análises das políticas e problemas e embates no mercado, apenas para citar alguns trabalhos atuais realizados por centros acadêmicos que têm buscado analisar e debater o audiovisual brasileiro nas suas mais diversas facetas e questões, propondo novas agendas, se mostrando vivo e em transformação, e que colocam novas perguntas para a própria área audiovisual.

O capitalismo do início do século XXI embora tenha a mesma essência de seus primórdios e continue sua busca infinita pela expansão do valor, podemos observar que sua aparência não é mais a mesma se comparada ao século passado. No audiovisual, sua forma fenomênica mais evidente é encontrada enquanto “empresas plataformas”, que também como já discutido, não é uma forma exclusiva

⁷³ Título de artigo da professora e pesquisadora Ana Paula Souza, referente ao coletivo e cineclube “Subúrbio em Transe”. Nos inspiramos no texto pois ele evidencia um cinema ousado feito na resistência periférica do Rio de Janeiro. O texto pode ser acessado em: https://www.academia.edu/40505271/Sub%C3%BArbio_em_Transe_e_em_tr%C3%A2nsito

⁷⁴ O filme foi totalmente realizado durante a pandemia, em seu momento de maior confinamento no ano de 2020, e contou com novas estratégias para a captação de imagens, depoimentos de seus personagens e uso de materiais de arquivo do diretor. Sua estreia também se deu totalmente no ambiente virtual, através do canal do diretor e num festival acadêmico que se deu de forma totalmente remota.

dessa área (ABÍLIO, 2020; ANTUNES; FILGUEIRAS, 2020). E o que tange os impactos desse “novo” formato de empresa internacional, para a produção brasileira de obras audiovisuais, podemos afirmar, que estas acabam ocasionando consequências distintas se compararmos com os impactos no audiovisual brasileiro das antigas empresas multinacionais estadunidenses que aqui, e globalmente, atuavam. Se no mundo analógico uma produção local demandava a presença do Estado, na atual fase do capitalismo e de sua construção do mundo (paralelo ao mundo real) digital, a infinidade de espaço só poderá ser ocupada e “monetizada” se for feita com a “multidão” (ABÍLIO, 2020).

A questão é que produzir, ter esse direito de produzir uma obra, não mais significa um poder, uma diferenciação/qualificação social. Entretanto, isso não significa que se “democratizaram” os “meios de produção” (ANTUNES; FILGUEIRAS, 2020); significa que o barateamento e simplificação dos equipamentos e mecanismos (aplicativos) de “produção” permite que “qualquer pessoa” possuidora de um celular faça um filme e o “compartilhe” numa plataforma/site/rede social, que fará a mediação pública desta obra/conteúdo, determinando não apenas o canal de exibição mas também os “termos de uso” e formas de exploração dos mesmos, cabendo ao autor apenas a concordância dessas regras, numa unilateralização de direitos que não difere muito dos termos contratuais das plataformas de streaming que trabalham com conteúdos profissionais ignorando os marcos legais brasileiros, como o a Lei do direito autoral, lei das SA, sem falar das regulações do próprio setor, embora o Vod não tenha uma regulação própria ainda.

Assim como a *Uber* precisa de seus motoristas “colaboradores”, que prestam serviço com relações trabalhistas escamoteadas (ABÍLIO, 2020), para aperfeiçoar seu sistema (sua plataforma/aplicativo) e assim mapear internacionalmente o trânsito de inúmeras cidades do globo, as plataformas ligadas à área do entretenimento e das redes sociais também precisam mudar a forma como acessam e disponibilizam seus conteúdos. O volume necessário para se manterem atualizadas e relevantes é de tal ordem que estas empresas só conseguem fazê-lo lançando mão de uma produção “compartilhada”, “interativa”, na qual seus usuários/clientes produzem seus conteúdos assumindo, por conta e risco, esses custos de produção.

Muitos pesquisadores ao analisarem essa nova forma de “interação”, afirmam que essa “evolução” do capitalismo ampliou as possibilidades, “democratizou os meios”, possibilitou a “diversificação e ampliação das vozes” (BIANCHINI; CAMARIM,

2019). No entanto, nosso entendimento, compartilhando da postura de outros pesquisadores, é de que uma visão crítica a esse “fenômeno”, principalmente no que tange a área audiovisual, se faz necessária e é nessa perspectiva que nossa pesquisa transita.

Bianchini&Camarim (2019) discutem pontos importantes sobre a diversidade alardeada na plataforma Netflix assim como Esteves (2020) também discute a chegada dessa empresa no continente africano e sua estratégia de marketing. Abílio (2020) e Antunes&Filgueiras (2020), trazem elementos que se somam às análises dos pesquisadores do audiovisual, no que toca a caracterização do capitalismo atual e sua aparência enquanto “empresas plataformas” ou “empresas aplicativos”.

Nesse sentido, quando Furtado afirma que:

Na fase em que nos encontramos, o processo de globalização do sistema da cultura tende a ser cada vez mais rápido. Todos os povos lutam para ter acesso ao patrimônio cultural comum da humanidade, o qual se enriquece permanentemente. Resta saber quais serão os povos que continuarão a contribuir para esse enriquecimento e quais aqueles que serão relegados ao papel passivo de simples consumidores de bens culturais adquiridos nos mercados. Ter ou não acesso à criatividade, essa é a questão. (1984, p. 25)

Entendemos que esta afirmação deva ser analisada com cuidado pois, se por um lado ela já não se aplica a um capitalismo que precisa cada vez mais de uma produção (inclusive cultural) de natureza colaborativa para atender suas necessidades de constantes atualizações, se apropriando de tudo que se pode ser oferecido, independentemente da forma e do conteúdo, por outro lado, a concentração da mediação dessas obras em poucos grandes canais/empresas plataformas demonstra que o controle e organização do audiovisual é cada vez mais concentrada e sua não regulação em grandes territórios como o Brasil não é “mera coincidência”.

Atualmente, qualquer pessoa pode “abrir” seu próprio canal de vídeos, mas tal coisa só é possível se for feita nas plataformas destinada para tal fim, como a plataforma Youtube, na qual, como já falamos, se concorda integralmente com os “termos de uso” unilateralmente apresentados àqueles que queiram “colaborar”. Vemos, assim, que embora se propague uma “democratização” e “diversificação” cultural, de linguagem, de vozes, de narrativas, o que de fato acontece é uma concentração nessas grandes empresas que possuem objetivos bem definidos em termos comerciais, o que acaba por determinar a forma como essa miríade de conteúdo é acessada, já que canais/conteúdos pagos ou articulados com

produtos/empresas ligadas à estratégias de marketing digital possuem visibilidade exponencialmente melhores que conteúdos autorais/independentes.

Assim, voltando à afirmação de Furtado, percebemos que embora o “direito à criação” tenha sido amplificado e/ou “democratizado”, o acesso às obras é ainda um gargalo muito rígido, balizado por métricas de marketing/comerciais de grandes investimentos, embora esteja ocorrendo, de fato, uma reconfiguração do mercado de entretenimento (HANDEL, 2011). Conseqüentemente, essas novas configurações têm nos exigindo novas abordagens analíticas. No nosso caso específico, levam nossa pesquisa a aprofundar o entendimento sobre o sistema capitalismo atual e suas crises.

A frase “o mercado, vimos, está dominado pelo produto importado; ele não solicita, não precisa do filme brasileiro. O produto brasileiro não precisa existir” (Bernardet, 2009[1979]), também pode ser analisada por outro ângulo. No atual estágio do sistema, de fato, ser brasileiro, indiano, boliviano, canadense, em tese, não faz a menor diferença. O que importa é a quantidade e a constante renovação/produção do acervo de informações e obras que entretendam, que discutam os assuntos do momento. É melhor que seja diverso, pois assim atenderá à diferentes nichos, perfis, grupos, minorias. Mas em essência, a constante expansão ainda é a regra que move a roda do sistema, e a produção ampliada não pode ter limites dentro desse sistema, mesmo que para isso precise incluir “novos autores”.

Se por um lado nossa dissertação respondeu aos questionamentos sobre a inanição estatal, que expressa uma forma de agir, por outro, provocou novas perguntas que conclamam a continuidade dos nossos estudos de forma a aprofundar o conhecimento do próprio desenvolvimento capitalista. Agora, direcionamos nosso foco às empresas estadunidenses, que atuam no segmento de *Vod* no Brasil.

Essas empresas plataformas do segmento de *Vod* tem se apropriado de discursos identitários e democratizantes, articulando-os aos algorítmicos e outras funcionalidades informacionais, passando a exercer novas formas de integração social e de dirimir conflitos sociais que possibilitam a manutenção do *status quo*. Em outras palavras, essas empresas plataformas tem estruturado formas ideológicas fundamentais para a manutenção e expansão do sistema capitalista no século XXI.

Assim, nos parece que analisar a atuação das plataformas digitais de conteúdo audiovisual pode nos ajudar a “capturar tendências e forças realmente

fundamentais e determinantes do mundo contemporâneo” (DUAYER, 2010, p. 11), no sentido de tentar apreender exemplos de como estão se construindo o complexo “embate ideológico da atualidade”. Ou seja, trata-se de entender as “funções precisas” que a “[...] esfera ideológica desempenha junto aos conflitos básicos da sociabilidade capitalista” (VAISMAN, 2021, p. 18, 20). E será nesse sentido que nossa pesquisa tentará avançar.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABÍLIO, L. C. *Plataformas digitais e uberização: Globalização de um Sul administrado?*. Contracampo, Niterói, v. 39, n. 1, p. 12-26, abr./jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/38579>. Acessado em: 10 out. 2021.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANTUNES, R. *Uberização, Trabalho Digital e Indústria 4.0*. São Paulo: Boitempo, 2020.

ARAUJO, P.H. F.; DUAYER, M. *Valor como forma de mediação social: Interpretação de Marx a partir de Postone*. Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política, v. 57, p. 45-82, 2020. Disponível em: <https://revistasep.org.br/index.php/SEP/article/view/605>. Acessado em: 15 ago. 2021.

ALMEIDA, P. S.; BUTCHER, P. *Cinema - Desenvolvimento e mercado*. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2003. v. 1. 160p.

ALMEIDA A.; ALBERNAZ, M. B.; SIQUEIRA, M. (Org.). *Cultura pela palavra – Coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura 2003 - 2010*. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

ANDERSON, C. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

AMANCIO, T. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.

AUTRAN, A. *Prefácio à segunda edição de Cinema brasileiro: propostas para uma história*. In: BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (1979).

_____. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

AUTRAN, A.; FERNANDES, M. R. *A Ancinav e os conflitos no meio cinematográfico*. REVISTA CONTRACAMPO, v. 36, p. 07-22, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17602>. Acessado em: 20 jan. 2022.

BAHIA, L. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

_____. *A telona e a telinha: encontros e desencontros entre cinema e televisão no Brasil*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, J. C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000 (1980).

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2ª edição, 2008 (1995).

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (1979).

BIELSCHOWSKY, R. *Celso Furtado e o Pensamento Econômico Latino-Americano: Notas em homenagem aos 80 anos do mestre*. In: José Sydrião de Alencar Jr. (Org.). *Celso Furtado e o desenvolvimento regional*. 1ª edição. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2005, v. 1, p. 137-164.

_____. *Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimento*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

BIANCHINI, M. *A Netflix no campo de produção de séries televisivas e a construção narrativa de Arrested Development*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

_____. *Mercado audiovisual global em tempos de streaming: produção e distribuição de séries ficcionais televisivas - Parte I e II*. Salvador: Benditas, 2021. v. 4; v. 6.

BIANCHINI, M.; CAMIRIM, B. *Mais histórias, mais vozes: Netflix e a promessa da diversidade na tela*. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, v. 17, p. 156-166, 2019. <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/1529/0>. Acessado em: 29 set. 2021.

BORJA, B. *Desenvolvimento e política cultural: reflexões de Celso Furtado no caminho do Ministério da Cultura*. CADERNOS do DESENVOLVIMENTO, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 25, p. 39-56, jul.-dez. 2019. Disponível em: <http://www.cadernosdodesenvolvimento.org.br/ojs2.4.8/index.php/cdes/article/view/386>. Acessado em: 03 jun. 2021.

BUTHCER, P. *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: Princípio(s) de uma hegemonia*. Tese de doutorado defendida no PPGCINE-UFF. Niterói, 2019.

COSTA, M. *Cinema, ao fim e ao cabo. Primeiras impressões sobre o impacto da Lei 12.485/2011, a Lei da TV paga, no Brasil*. REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 7, p. 356-380, 2015. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/176>. Acessado em: 27 set. 2021.

CRONOLOGIA da cobertura do caso Ancinav. Revista Contracampo: <http://www.contracampo.com.br/63/cronologia.htm>.

DAHL, G. *Mercado é cultura*. Cultura. Brasília, v. 6, n. 24, jan.-mar. 1977.

_____. *Prefácio*. In LUCA, L. G. A.. *A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

_____. Entrevista concedida a Lia Bahia. In: BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, [1967] 1997.

DIAS, M. T. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial/FAPESP, 2000. v. 1. 184p.

DIEGUES, C. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DOS SANTOS, T. *A teoria da dependência: balanço e perspectivas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O papel do Estado num mundo em globalização*. Revista da Sociedade de Economia Política, n.2, 1998, p. 47-71.

DUAYER, M. *Capital: more human than human (Blade Runner e a barbárie do capital)*. Revista Trabalho Necessário, 8(11), 2010. <https://doi.org/10.22409/tn.8i11.p6117>. Acessado em: 20 out. 2020.

“É um enorme alívio”, diz Sérgio Paulo Rouanet sobre mudança de nome na lei. Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 23 abr. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/e-um-enorme-alivio-diz-sergio-paulo-rouanet-sobre-mudanca-de-nome-na-lei-23616998>. Acessado em: 23 abr. 2019.

EM ação eleitoreira, governo Bolsonaro desfere um golpe baixo contra o setor cultural. São Paulo, Carta Capital, 9 fev. 2022. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/em-acao-eleitoreira-governo-bolsonaro-desfere-um-golpe-baixo-contra-o-setor-cultural/>. Acessado em: 9 fev. 2022.

ESTEVES, A. C. *Da África para o mundo? Controvérsias entre a Netflix e o audiovisual africano*. 2021. Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/da-africa-para-o-mundo-controversias-entre-a-netflix-e-o-audiovisual-africano>. Acessado em: 10 jan. 2022.

FERNANDES, F. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

FERREIRA, J. *A destruição da cultura brasileira é a destruição do país*. Revista Fórum. São Paulo. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/opiniaio/2021/12/9/destruio-da-cultura-brasileira-destruio-do-pais-por-juca-ferreira-107287.html>. Acessado em: 9 dez. 2021.

FILGUEIRAS, V.; ANTUNES, R. Plataformas Digitais, Uberização do Trabalho e Regulação no Capitalismo Contemporâneo. In: Ricardo Antunes. (Org.). *Uberização, Trabalho Digital e Indústria 4.0*. São Paulo: Boitempo, 2020, p. 59-78.

FURTADO, C. *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, Centro Internacional Celso Furtado, 5ª edição; 2016.

_____. *Formação econômica do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura. 6ª edição, 1964 (1959).

_____; *Essencial Celso Furtado*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____; *O Mito do desenvolvimento econômico in Celso Furtado Essencial*, São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____; *Criatividade e dependência na civilização industrial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Obra autobiográfica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Arquivos Celso Furtado n. 5: Ensaio sobre Cultura e o Ministério da Cultura*. Rosa Freire d'Aguiar, Org.. Rio de Janeiro: Contraponto. Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

GANEM, A. *Demonstrar a ordem racional do mercado: reflexões em torno de um projeto impossível*. *Revista de Economia Política*, São Paulo, v. 62, p. 105-120, 1996.

_____. *Lógica do mercado e a lógica cultural no capitalismo contemporâneo*. In: XVIII Encontro Nacional de Economia Política, 2017, Campinas. XVIII Encontro Nacional de Economia Política. São Paulo: SEP, 2017.

GATES, B. *A estrada do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GOMES, P. E. S. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário – Vol. 2*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1981.

_____. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (1973).

GONSALES, M. Indústria 4.0: Empresas Plataformas, Consentimento e Resistência. In: Ricardo Antunes. (Org.). *Uberização, Trabalho Digital e Indústria 4.0*. São Paulo: Boitempo, 2020, p. 125-138.

GONZAGA, A. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro. Record, 1989.

GROHMANN, R. *Os Laboratórios do Trabalho Digital*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

GUARINO, M. B. *Roberto Farias no caso ANCINAV*. In: Os Múltiplos lugares de Roberto Farias, 2012, Rio de Janeiro. Os Múltiplos Lugares de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2012. v. 1. p. 214-217.

HANDEL, J. *Hollywood on Strike!: an industry at war in the internet age*. Hollywood Analytics, Los Angeles, CA, 2011.

HOBBSAWM, E. J. *A era das revoluções*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008 [1995], 2ª edição, 39ª reimpressão.

HOLANDA, K.; TEDESCO, M. C. (Org.) *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Papyrus, 2017. 240p.

IASI, M. L. *Estado, Ditadura e permanências: sobre a forma política*. In: Política, Estado e Ideologia na trama conjuntural. 1. ed. São Paulo: Instituto Caio Prado Junior, 2017. v. 1. 438p.

IBGE: PNAD - Acesso à Internet e à Televisão e Posse de Telefone Móvel Celular para Uso Pessoal. <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv99054.pdf>

IKEDA, M. *Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine*. Porto Alegre: Sulina, 2021.

JENKINS, H. *A cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

KONDER, L. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KORNIS, G. *Prefácio* In Arquivos Celso Furtado n. 5: Ensaio sobre Cultura e o Ministério da Cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

LEAL, P. M. V. *Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil*. In: VII Encontro Nacional de História da Mídia, 2009, Fortaleza/CE. 7 Encontro Nacional de História da Mídia -, 2009.

LEÓN, J. E. W. H. *Resistência às mudanças sociais: uma visão crítica da democracia brasileira*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Economia da Indústria e Tecnologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

LEVY, J. *A reunião: um filme-poema para transpor a pandemia*. Problematizes, Boletim LEMA-IE-UFRJ. Disponível em: <https://problematizes.org/2021/11/23/a-reuniao-um-filme-poema-para-traspor-a-pandemia-por-julia-levy/>.

LEVY, J. *Subúrbio em Transe: cineclube e resistência na pandemia*. Problematizes, Boletim LEMA-IE-UFRJ. <https://problematizes.org/2021/07/26/suburbio-em-transe-cineclube-e-resistencia-na-pandemia-por-julia-levy/>

LEVY T., J. A. M., MALTA, M. M. de, CORRÊA, E. O., BARBOSA, L. A. (2021). *Colaborações cinematográficas para ampliação do entendimento sobre a formação*

do Estado e da nação brasileira. Revista Scientiarum Historia, 1, 10. Disponível em: https://doi.org/10.51919/revista_sh.v1i0.327.

LEVY, J.; MALTA, M. M. “Choque cultural” e impactos ambientais: atualidades da obra de Celso Furtado. 2021. Anais do Congresso Scientiarum Historia XIV. Rio de Janeiro: 2021, p 81. Disponível em: http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh14/anais_SH_14.pdf.

LIMA, F. *A primavera digital da TV, 70 anos depois*. Tele Time, São Paulo, 21 out. 2020. Disponível em: <https://teletime.com.br/21/10/2020/a-primavera-digital-da-tv-70-anos-depois/>. Acessado em: 03 ago. 2021.

LOBATO, E. *Faroeste marcou o início da TV a cabo no Brasil*. Folha de S.Paulo, São Paulo, 10 set. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/10/brasil/14.html>. Acessado em: 29 jan. 2022.

LUCA, L. G. A. *A hora do cinema digital. Democratização e globalização do audiovisual*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

_____. *Cinema Digital. Um novo cinema?* 1ª. ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. 328p.

MALTA, M. M. *Ecos do desenvolvimento: uma história do pensamento econômico brasileiro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ipea, 2011. v. 1. 368p.

MALTA, LEON *et.al. Intelectuais Orgânicos e o Debate Público em Tempos de Crise - A Propósito dos Centenários de Celso Furtado e Florestan Fernandes*. Anais do Congresso Scientiarum Historia XIII. Rio de Janeiro: 2020, p 376. http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh13/anais_SH_XIII.pdf Acessado em: 24 out. 2021.

MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.

MARTINS, V. A. P. *Regulação da comunicação audiovisual de acesso condicionado: uma análise do sistema de incentivos à atividade de produção*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento. Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

MATTOS, S. *Um perfil da tv brasileira: 40 anos de história - 1950/1990*. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/Capítulo Bahia: A TARDE, 1990.

MEDEIROS, J. L.; BARRETO, E. S. (Org.). *Para que leiam O capital: interpretações sobre o Livro I*. 1. ed. São Paulo: Usina Editorial, 2021.

MICHETTI, M. *A definição privada do bem público: a atuação de institutos empresariais na esfera da cultura*. Cadernos CRH (Online), v. 29, p. 513-534, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-49792016000300007>. Acessado em: 22 jan. 2022.

OBSERVATÓRIO Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – Agência Nacional do Cinema - ANCINE: <http://oca.ancine.gov.br/>

OLIVEIRA, C. J. P. *Disco é cultura: A expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2018.

PAINEL do Leitor. Folha de São Paulo, 25 ago. 2004. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2608200411.htm>. Acessado em: 19 dez. 2021.

PAINEL do Leitor. Folha de São Paulo, 26 ago. 2004. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2608200411.htm> Acessado em: 19 dez. 2021.

PAULO NETTO, J.. *Pequena história da ditadura brasileira (1964-1985)*. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2014.

PAULO NETTO, J.; REIS, M. B. . *Economia política. Uma introdução crítica*, 8ed.. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

PENNER, T. A. *O universo narrativo de Latitudes: um estudo de caso das estratégias de transmidiação em uma produção ficcional brasileira*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PENNER, T. A.; STRAUBHAAR, J. *Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix*. MATRIZES (USP. IMPRESSO), v. 14, p. 125-149, 2020.

PLANO de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. Rio de Janeiro: Agência Nacional de Cinema, 2013.

PLANO de diretrizes e metas – Agência Nacional do Cinema - ANCINE: <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf>

POSTONE, M. *Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx*. São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. *Teorizando o mundo contemporâneo: Robert Brenner; Giovanni Arrighi; David Harvey*. Novos estudos CEBRAP [online]. 2008, n. 81, pp. 79-97. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002008000200008>>. Acessado em: 23 mai. 2021.

POSSEBON, S. *TV por assinatura: 20 anos de evolução*. São Paulo: Save Produção, 2009.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIBEIRO, A. P. A. *Subúrbio em transe e em trânsito*. Catálogo 13ª edição do Festival Visões Periféricas. Rio de Janeiro, 2019.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 (1963).

_____; *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SÁ BARRETO, E. *O capital na estufa: para a crítica da economia das mudanças climáticas*. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2018.

SAMPAIO JR., P.A.; *Entre a Nação e a Barbárie: os dilemas do Capitalismo Dependente*, São Paulo: Ed. Vozes, 1999.

SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos; o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SANTOS, R. A. *Os Intelectuais Eugenistas. Da Abundância de Nomes a Escassez de Investigação*. (1917-1937). In: ANAIS do VII SIMPÓSIO NACIONAL ESTADO E PODER: SOCIEDADE CIVIL, 2012, Uberlândia, MG. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/estadoepoder/7snep/docs/046.pdf>. Acessado em: 21 set. 2020.

SIMIS, A. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2015 (1996).

SOUZA, J. *A relé brasileira: quem é e como vive?* São Paulo: Contracorrente, 2018.

SOUZA, J. I. M. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

VAISMAN, E. *A ideologia e sua determinação ontológica*. Verinotio (Belo Horizonte), v. 12, p. 01, 2011. Disponível em <http://www.verinotio.org/conteudo/0.49365995032122.pdf>. Acessado em: 07 nov. 2021.

VALERIO NETO, J. *Fundo Setorial do Audiovisual: A corporação audiovisual e o Estado no século XXI*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCINE), Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2019.

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009 (1993).

VIEIRA, J. L. *Uma dupla do barulho*. In: Coutinho, A.; Lira Gomes, B. (Org.) *O maior ator do Brasil – 100 anos de Grande Othelo*. Rio de Janeiro. 1ª edição, 2015.

VIEIRA, W. *A construção da nação no pensamento de Celso Furtado*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2010.

XAVIER, I. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____; *Cinema Brasileiro Contemporâneo: pensar a conjuntura e viver impasses na sociedade do espetáculo*. In: André Botelho, Lilia Moritz Schwarcz. (Org.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. 1ed.São Paulo: Companhia das letras, 2011, v. 1, p. 122-133.

TEIXEIRA, A. *Posfácio: Uma agenda para a (re)descoberta do Brasil*. In: MALTA, M. M. *Ecos do desenvolvimento: uma história do pensamento econômico brasileiro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ipea, 2011. v. 1. 368 p.

WHAT Scarlett Johansson's 'Black Widow' Legal Battle Means for the Future of Hollywood. https://variety.com/2021/film/features/scarlett-johansson-walt-disney-lawsuit-hollywood-future-1235042786/?cx_testId=49&cx_testVariant=cx_1&cx_artPos=0#cxrecs_s Acessado em: 07 nov. 2021.

REFERÊNCIAS REGULATÓRIAS

BRASIL. Decreto-Lei 1.494 de 1939.

BRASIL. Decreto-Lei 43 de 1966.

BRASIL. Lei de nº. 7.505 de 1986 (Lei Sarney).

BRASIL. Decreto 95.744 de 1988.

BRASIL. Lei de nº. 8.313 de 1991 (Lei Rouanet).

BRASIL. Lei de nº. 8.685 de 1993 (Lei do Audiovisual).

BRASIL. Medida Provisória 2.228-1 de 2001.

BRASIL. Lei de nº. 11.437 de 2006 (Lei do Fundo Setorial do Audiovisual).

BRASIL. Lei de nº. 12.485 de 2011. (Lei do SeAC).

BRASIL. Lei de nº. 12.599 de 2012.

BRASIL. Lei de nº. 14.173 de 2021.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

AMOR maldito. Direção: Adélia Sampaio. Produção: Francisco Damásio, Adélia Sampaio, João Elias. Rio de Janeiro: 1984. (80 min).

A ATUALIDADE do Pensamento de Celso Furtado. Entrevista com Plínio Sampaio Jr. Laboratório de Estudos Marxistas (LEMA) do Instituto de Economia (IE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 2020. Disponível em: <https://youtu.be/-7bliYZE30>

A REUNIÃO. Direção e produção: André Sandino. Rio de Janeiro: Casa do Sandino, 2020. Filme (14 min). Canal Casa do Sandino: https://youtu.be/AfctWm1q_il.

BAILE Perfumado. Direção: Lírio Ferreira, Paulo Caldas. Produção: Aniceto Ferreira, Beto Monteiro. Recife, 1996. (93 min)

CINE Vaz Lobo. Direção Luiz Claudio Motta Lima. Produção: Cineclube Subúrbio em Transe. Rio de Janeiro: Cineclube Subúrbio em Transe, 2019. Filme (47 min). Canal Subúrbio em Transe: <https://youtu.be/Krmy4T4w-Fw>.

CHOQUE cultural. Direção de Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes do Brasil, 1977. Filme (26 min).

CHOQUE cultural com o Diretor Zelito Viana. Laboratório de Estudos Marxistas (LEMA) do Instituto de Economia (IE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 2020. Disponível em: <https://youtu.be/SQDftM5bh8E>

MADEMOISELLE cinema. Direção: Leo Merten. Produção e elenco: Carmen Santos. Rio de Janeiro, 1925. (Filme perdido em incêndio).

O DESMONTE do monte. Direção: Sinai Sganzerla. Produção: Mercúrio Produções. Rio de Janeiro, 2018. (85 min).

O MISTÉRIO do dominó preto. Direção: Cléo de Verberena. Produção: César Melani. São Paulo: Épica Films, 1931.

PROGRAMA Roda Viva, Maria da Conceição Tavares, 1995: https://www.youtube.com/watch?v=xKXT_gfBbIA&t=1439s.

PASTOR Claudio. Direção e produção: Beth Formaggini. Rio de Janeiro: 4Ventos, 2017 (76 min).

RIO 40 graus. Direção, argumento, roteiro e produção: Nelson Pereira dos Santos; Rio de Janeiro, 1956 (97 min).