



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE DIREITO
GRADUAÇÃO EM DIREITO

ROBERTA FILIZOLA CUSTODIO BARROSO

**POLÍTICA NACIONAL DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL E O DESENVOLVIMENTO
DO CINEMA DE ANIMAÇÃO NO CEARÁ**

FORTALEZA

2019

ROBERTA FILIZOLA CUSTODIO BARROSO

**POLÍTICA NACIONAL DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL E O DESENVOLVIMENTO
DO CINEMA DE ANIMAÇÃO NO CEARÁ**

Monografia apresentada ao Curso de Direito da
Universidade Federal do Ceará, como requisito
parcial para obtenção do Título de Bacharel em
Direito.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Ferreira Rodrigues
Pereira

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B285p Barroso, Roberta Filizola Custodio.
Política Nacional de Fomento ao Audiovisual e o Desenvolvimento do Cinema de Animação no Ceará /
Roberta Filizola Custodio Barroso. – 2019.
90 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Direito,
Curso de Direito, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Marcio Ferreira Rodrigues Pereira.

1. Cinema de animação. 2. Política Audiovisual. 3. PRODAV. 4. Lei da TV Paga. 5. Animação cearense. I.
Título.

CDD 340

ROBERTA FILIZOLA CUSTODIO BARROSO

**POLÍTICA NACIONAL DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL E O DESENVOLVIMENTO
DO CINEMA DE ANIMAÇÃO NO CEARÁ**

Monografia apresentada ao Curso de Direito da
Universidade Federal do Ceará, como requisito
parcial para obtenção do Título de Bacharel em
Direito.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcio Ferreira Rodrigues Pereira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Samantha Claret Capdeville
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Mestranda Thaynara Andressa Frota Arararipe
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ires e Ivanovich, que já provaram que seu apoio é realmente incondicional, quer eu escolha seguir os caminhos do direito, quer eu vá tentar conquistar um outro mundo, um pouco mais animado. Devo agradecer ainda mais à minha mãe pela disponibilidade para tirar qualquer dúvida que tive durante a realização deste trabalho, mesmo ela tendo outro bem maior para terminar.

À minha irmã Iasmin, pelo verdadeiro companheirismo, pelo seu cuidado com a Sombrinha quando não estou em casa, pelas trocas de memes, conversas e por usar sua habilidade com desenhos ao meu favor. Ainda na família, quero agradecer à Floquinha e à Sombrinha, que me viram crescer e que cuidaram muito bem de mim.

À minha família, especialmente ao meu tio Elmar Lopes que, mesmo de longe, marcou-me com sua luta e seu senso de humor, que vou carregar para sempre comigo. À minha tia Acácia, que me presenteou com doces lembranças. E ao meu avô Ivan que, apesar de ter me distanciado na correria dos últimos anos, sempre torceu por mim e me quer muito bem.

À minha prima Nara Sena, que estará em outras terras em breve. Obrigada não só por me apresentar ao samba de gafieira e a todos os amigos que fiz lá: Jay, Ana Flávia e Júlio, que me impediram de enlouquecer em vários momentos, principalmente nesses últimos 2 anos. Mais obrigada ainda por me ajudar a fazer as referências deste trabalho.

Ao Centro de Assessoria Jurídica Universitária, o CAJU, que não só deu sentido ao que eu estudava na Faculdade, mas também pelas descobertas e amadurecimento que me fortaleceram tanto. Obrigada por tornar minha vivência no curso de direito mais aceitável, principalmente por ter me proporcionado amizades tão fortes: ao Higor, que me tira um sorriso sempre que a gente se esbarra por aí. À Loris por sempre me encorajar quando penso em desistir dos meus sonhos. À Kol e à Iana, por sempre me fazerem sentir em casa, junto com sua família e seus gatos. À Marina e à Nycole, por me ajudarem sempre que eu estava perdida com trabalhos e prazos da faculdade. E ao Davi que, não importa se é madrugada, sempre está lá para me confortar. Obrigada pela preocupação e pelo carinho, seu chato.

Ao Walber e à Adriana, que me surpreenderam com carinho e apoio nesta reta final.

Aos famigerados Pigmeus que, desde o ano passado, choram comigo, ou até me fazem rir, por conta da situação atual do Brasil. À Marina, que me empresta os melhores livros que eu quase nunca devolvo. Ao Gabriel, por ser extremamente criativo, mas principalmente pela sua capacidade de ouvir de verdade o que alguém tem para compartilhar. Ao Igor que, além de ser um grande atleta, contagia com suas boas energias e positividade. À Natália, apesar de não ver tanto quanto gostaria, que me faz perceber quão grande é seu carinho por mim e por nossos amigos. À Heloíse, por me apoiar e me

fazer rir tanto. E à Brenda, uma das pessoas mais fortes que já conheci, que está sempre disposta a me ajudar a erguer minha própria fortaleza.

À Giu, ao Ítalo e ao Sávio, com quem compartilho meus sonhos e vivo aventuras de vez em quando. Obrigada por me permitirem ficar um pouco distante deste trabalho quando necessário. Por favor, quando estiverem famosos e bem-sucedidos, não se esqueçam de mim.

À Bia (atriz), que me ajudou e apoiou neste trabalho, em vários outros que eu tinha que fazer ao mesmo tempo, e que passa horas me ouvindo desabafar, desde que me entendo por gente. Espero que, quando tivermos nosso próprio estúdio de animação, a amizade não seja prejudicada! Obrigada também por ter me apresentado à Nicole, a cozinheira e mágica que me faz sentir bem com seus quitutes, mesmo depois de um dia difícil.

À Bruna, que entrou comigo na faculdade, mas parece que conheço há muito mais tempo. Obrigada por sempre ouvir as reclamações sobre a vida que eu tenho para fazer.

Aos Quadrinhos, ao Daniel Brandão, aos Mundos de Liz e a todos do Estúdio, que durante este ano foram uma verdadeira válvula de escape, e muito mais.

A todos os “companheiros” do Fórum Cearense de Animação, o FOCA, que não só me mostraram que é possível fazer animação aqui no Ceará, como também lutam para que, quem sabe um dia, a animação salve o mundo. A todos os que conheci no Núcleo de Cinema de Animação, o NUCA, onde finalmente encontrei e desenvolvi minha melhor habilidade. Ao Gustavo, que me ajudou a cair de cabeça, mesmo com todos os meus receios. E ao cinema de animação, sem o qual eu talvez não tivesse conseguido terminar este curso.

Ao meu orientador Prof. Marcio Pereira, que, sem titubear, aceitou o convite para me acompanhar na construção desta pesquisa. Obrigada pela sua competência e gentileza ao tecer oportunas considerações que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho. Sobretudo, muito obrigada pelo encorajamento para que este não ficasse preso apenas ao direito!

À Profa. Dra. Samantha Claret Capdeville que gentilmente aceitou participar da banca examinadora, cedendo seu tempo e atenção, além de me dar a oportunidade de aprimorar ainda mais este trabalho. À mestrandia Thaynara Andressa Frota Arararipe, a qual eu tenho enorme apreço, e que é, precisamente, o tipo de pessoa que deve estar ocupando a academia.

A todos aqueles que, mesmo não diretamente citados, contribuíram para a minha graduação e para a realização deste trabalho de conclusão de curso. Obrigada a todos que acreditam em mim e que torcem para que eu realize meus sonhos.

Por fim, a todos aqueles que resistem nestes tempos tão difíceis para a Cultura.

A arte é sempre um ambiente que te faz pensar. E é por isso que agora, no Brasil, há uma grande campanha contra a arte e a cultura. Contra o pensamento crítico, contra os livros. E se você estudar a história dos governos fascistas pelo mundo, verá que esses são os primeiros sinais, que isso é o vento que antecede a tempestade” (Wagner Moura)

RESUMO

Na conjuntura do cinema contemporâneo nacional, destaca-se o segmento da animação, que atravessa um momento singular em sua trajetória, tanto pela quantidade de produções, quanto pela qualidade do que está sendo exibido. No Ceará, o setor também foi contemplado com o um perceptível aumento, com a produção das séries “Astrobaldo”, da produtora Lunart, e “Um Conto em Cada Ponto” da Tusche, que, em 2017, fizeram parte da grade de programação da TV O POVO. Neste contexto, o presente trabalho objetivou analisar o impacto das políticas públicas voltadas para o audiovisual no Brasil e a repercussão destas para a animação cearense. Desta forma, foram discutidas as bases que estruturam as políticas de fomento ao setor: a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), instrumentalizado por meio do Programa Nacional de Desenvolvimento do Cinema (PRODECINE) e do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV), com destaque para o PRODAV 09/2015, direcionado para as TVs Públicas do Nordeste (que atualmente corresponde ao PRODAV TVs Públicas 2018), a Lei 12.485 de 2011, marco regulatório da TV Paga, assim como seus respectivos impasses e efeitos. Foram também considerados os esforços que visavam democratizar o acesso ao mercado da TV por assinatura para profissionais de diferentes regiões do país, assim como descentralizar os recursos para fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo e, assim, fomentar a produção regional. Como resultado, foi possibilitada a articulação da produção independente cearense com a TV Pública local e, conseqüentemente, séries de animação do Ceará foram produzidas e exibidas pelo campo da TV que possui caráter comunitário, universitário, educativo e cultural. Por fim, foi explorado o contexto do cinema de animação no estado, por intermédio da Cartografia do Audiovisual Cearense. Destacou-se os embates políticos enfrentados pela classe dos animadores do Ceará, representados pelo Fórum Cearense de Animação (FOCA), que foram contemplados com vagas exclusivas para o gênero no Edital de Cinema e Vídeo de 2016, política pública para descentralização, além de outras conquistas, como a realização do I Anima Ceará (Festival Nordestino de Cinema de Animação, Game e Web).

Palavras-chave: Cinema de animação. Política Audiovisual. PRODAV. Lei da TV Paga. Animação cearense.

ABSTRACT

In the scenario of national contemporary cinema, could be highlighted the animation's segment, which is currently experiencing an unique moment on its trajectory, not only because of the quantity of productions, but also because of the quality of what is being displayed. In Ceará, the sector was also contemplated with a perceptible increase due to the production of "Astrobaldo" TV series, by Lunart production company, and "Um Conto em Cada Ponto" TV series, by Tusche, which, in 2017, participated at the TV O POVO programming. On this context, the present work aimed to analyze the impact of audiovisual public policies in Brazil and their repercussion for the animation made in Ceará. In this way, the bases that structure the sector's promotion policies were discussed: the National Film Agency (ANCINE), Sectorial Audiovisual Fund (FSA), exploited through Cinema National Development Program (PRODECINE) and Audiovisual Development Support Program (PRODAV), pointing out PRODAV 09/2015, directed to Brazil's Northeast Public TVs (currently known as PRODAV Public TVs 2018), the law 12.485 enacted in 2011, known as the pay TV regulatory milestone, and their respective obstacles and effects as well. Moreover, were considered the efforts which aimed to democratize the access to pay TV market for professionals from different regions of Brazil, and also decentralize the resources for outside Rio de Janeiro-São Paulo region and, thus, foster regional production. As result, the articulation between independent production from Ceará and local Public TV was induced and, hence, animated series made in Ceará were produced and displayed in the comunal, university, educational and cultural TV sector. Lastly, the animation cinema context in Ceará was explored through Ceará audiovisual cartography. Were outlined the political conflicts confronted by animators category in the state, represented by means of Ceará Animation Forum (FOCA), who were contemplated with exclusive vacancies for this genre in 2016, at Cinema and Video public notice, besides others achievements, as the I Anima Ceará (northeast Animation, Game and Web Festival) realization.

Keywords: Animation Cinema. Audiovisual Policy. PRODAV. Pay TV law. Animation from Ceará.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	linhas de financiamento do PRODAV.....	41
----------	--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABCA	Associação Brasileira de Cinema de Animação
ABERT	Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão
ABRATEL	Associação Brasileira de Rádio e Televisão
AmiCTAv	Associação Amigos do Centro Técnico Audiovisual
ANCINE	Agência Nacional de Cinema
ANCINAV	Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual
ANEEL	Agência Nacional de Energia Elétrica
ANP	Agência Nacional do Petróleo, Gás Natural e Biocombustíveis
ANATEL	Agência Nacional de Telecomunicações
Anima Mundi	Festival Internacional de Animação do Brasil
Art.	Artigo
APCNN	Associação de Produtores e Cineastas do Norte/Nordeste
BRAVI	Brasil Audiovisual Independente
CBC	Congresso Brasileiro de Cinema
CBT	Código Brasileiro de Telecomunicações
CLT	Consolidação das Leis do Trabalho
CONDECINE	Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional
CONNE	Conexão Audiovisual Centro-Oeste, Norte e Nordeste
CSC	Conselho Superior de Cinema
CTAv	Centro Técnico Audiovisual da Embrafilme
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes
FCB	Fundação de Cinema Brasileiro
FISTEL	Fundo de Fiscalização das Telecomunicações
FNC	Fundo Nacional de Cultura
FOCA	Fórum Cearense de Animação
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
GEDIC	Grupo Executivo para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica

MinC	Ministério da Cultura
MP	Medida Provisória
NACE	Núcleo de Animação do Ceará, na Universidade Federal do Ceará
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Ciência, a Educação e a Cultura
ONU	Organização das Nações Unidas
PEF	Programa Especial de Fomento
PNC	Plano Nacional de Cultura
PRODAV	Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro
PRODECINE	Programa Nacional de Desenvolvimento do Cinema
PROINFRA	Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual
PRONAC	Programa Nacional de Apoio à Cultura
SAV	Secretaria do Audiovisual
SeAC	Serviço de Acesso Condicionado
SEC	Secretaria de Economia Criativa
SECULT	Secretaria da Cultura do Estado do Ceará
SindiTelebrasil	Sindicato patronal das empresas do setor
UNCTAD	Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	O PAPEL DO ESTADO E A POLÍTICA AUDIOVISUAL.....	17
2.1	Audiovisual enquanto fator de desenvolvimento e Indústria Criativa.....	17
2.2	O cinema de Animação no Brasil.....	21
2.3	Breve histórico das políticas audiovisuais no Brasil.....	22
2.3.1	<i>Tentativa de ressurgimento pelas leis de incentivo fiscal.....</i>	<i>25</i>
2.3.2	<i>O contexto de formação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE).....</i>	<i>28</i>
2.3.3	<i>ANCINE: atuação, conflitos e o contexto atual.....</i>	<i>31</i>
3	BASES DA POLÍTICA NACIONAL DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL..	38
3.1	Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).....	39
3.2	Marco Regulatório da TV Paga: Lei 12.485 de 2011.....	43
3.3	Impacto da Lei da TV Paga.....	50
4	DESCENTRALIZAÇÃO DOS RECURSOS DO FSA E	54
	DESENVOLVIMENTO DO CINEMA DE ANIMAÇÃO NO CEARÁ.....	
4.1	Lei da TV Paga e estímulo ao desenvolvimento regional.....	54
4.2	Conjuntura do audiovisual cearense.....	61
4.3	Cinema de animação no Ceará.....	64
4.3.1	<i>Séries de Animação cearenses.....</i>	<i>66</i>
4.3.2	<i>Fórum Cearense de Animação (FOCA).....</i>	<i>69</i>
4.3.3	<i>Anima Ceará.....</i>	<i>71</i>
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
	REFERÊNCIAS.....	76

1 INTRODUÇÃO

No contexto do cinema contemporâneo nacional, destaca-se, no presente trabalho, o segmento da animação, que atravessa um momento singular em sua trajetória, tanto pela quantidade de produções, quanto pela qualidade do que está sendo exibido. Entre 2013 e 2015, o longa-metragem de animação brasileiro “O menino e o mundo” foi indicado ao Oscar em 2016, e assim como o filme “Uma história de amor e fúria”, foi premiado como “melhor filme” no *Annecy*¹, principal festival de animação do mundo que, em 2018, homenageou a animação brasileira².

Em 2017, o mercado brasileiro de animação viveu seu melhor cenário desde a chamada “retomada” do cinema nacional, ocorrida em 1995. Foram lançados sete longas de animação em um único ano. Nos 22 anos anteriores, tinham sido lançados um total de 18 filmes e, no máximo, quatro filmes de animação em um mesmo ano, como em 2014. Atualmente, estão em fase de produção 25 longas-metragens de animação brasileiros. Ademais, nos últimos dez anos, a produção de séries animadas passou de duas para 44. Além disso, o Brasil tem levado séries para canais internacionais, como *Cartoon Network* e *Discovery Kids*. Alguns títulos, como “Show da Luna” e “Peixonauta”, já foram vendidas para mais de 150 países³.

No Ceará, o setor também foi contemplado com o um perceptível aumento, com a produção das séries “Astrobaldo”, da produtora Lunart, e “Um Conto em Cada Ponto” da Tusche, que em 2017 fizeram parte da grade de programação da TV O POVO. Ademais, em 2018, foram contemplados, Edital de Cinema e Vídeo da SECULT de 2016, projetos para produção de 2 longas (que seriam os primeiros longa-metragem de animação cearense), 4 curtas e 1 série; duas séries para a TV O Povo e mais duas séries para a TV Ceará⁴.

Esses números podem parecer tímidos quando comparados aos padrões dos principais mercados do país, mas, ao observar o número de estúdios no eixo São Paulo- Rio de Janeiro,

¹ MORAES, Camila Um menino conquista o mundo, 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/07/04/cultura/1404501709_810516.html>. Acesso em: 15 de Marc. 2019.

² _____. CORREIO BRAZILIENSE. **Brasil é homenageado no maior festival de animação do mundo:** O festival de animação de Annecy, na França, começa hoje e vai até o dia 16 com atrações internacionais e homenagens à animação brasileira. 2018. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/06/11/interna_diversao_arte,687677/brasil-e-homenageado-no-festival-de-animacao-de-annecy.shtml>. Acesso em: 16 set. 2019.

³ _____. Plano Nacional de Cultura. **Brasil lança maior número de animações em 22 anos.** 2018. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/2018/02/16/brasil-lanca-maior-numero-de-animacoes-em-22-anos/>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

⁴ _____. VINÍCIUS AUGUSTO BOZZO. Cosmonerd. **Animação made in Ceará com Mariana Medina.** 2018. Disponível em: <<https://cosmonerd.com.br/outros/colunas/animaland/animacao-made-in-ceara-com-mariana-medina/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

pode-se considerar que estas últimas conquistas ganham contornos épicos. Mas o que causou o crescimento do número destas produções na área? Por que apenas agora os profissionais da animação cearense tiveram a oportunidade para produzir séries e longas-metragens? Estas foram as principais questões que nortearam a realização deste trabalho.

Quanto às séries de animação cearenses, o acesso aos meios de produção se deve aos mecanismos, estabelecidos pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), que possibilitam a destinação dos recursos para as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, como a determinação de uma porcentagem mínima que deve ser destinada a estas áreas. Assim, por meio de uma das linhas de financiamento do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro, o PRODAV 09/2015, do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), produtoras independentes do Ceará foram selecionadas por um edital regional e tiveram a oportunidade de realizar obras seriadas para serem exibidas em TVs públicas. É este, na verdade, um reflexo da situação em que a indústria da animação do Brasil se encontra: imensa maioria é feita com recursos públicos. Não só essas, a produção nacional de conteúdo audiovisual continua dependente de financiamentos e investimentos por parte de órgãos e entidades públicas municipais, estaduais e federais (ATHAYDE, 2013).

Diante do exposto, este trabalho pretende analisar o desenvolvimento da animação cearense, no período compreendido entre os anos 2014 e 2019, e sua relação com política cinematográfica nacional. Desta forma, serão investigadas as políticas públicas que garantiram o estabelecimento deste cenário e seus gargalos. Para tanto, o trabalho se desenvolveu mediante pesquisa qualitativa, que buscou respostas para suas indagações por meio de pesquisa bibliográfica, com uma abordagem interdisciplinar, utilizando autores tanto da área jurídica, quanto da sociologia, da economia, da administração, da comunicação, além do Cinema e do Audiovisual.

Então, no primeiro capítulo, foram discutidos o papel do Estado e as determinantes sociais na formulação de políticas culturais para o audiovisual, como também a importância estratégica destas para o desenvolvimento econômico e para a promoção da diversidade cultural. Também foi feito um histórico das revisões regulatórias do setor e estudado o contexto de formação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), órgão de fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica e videofonográfica (BRASIL, 2001)

No segundo capítulo, foram estudadas as bases da Política Nacional de Fomento ao Audiovisual, assim como suas respectivas disputas e impasses, com foco na repercussão para o desenvolvimento da animação brasileira. Deste modo, foram explorados: o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), constituído com recursos do FNC – Fundo Nacional da Cultura –

destinados para programas e projetos como o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV) (BRASIL, 2006), e a Lei 12.485 de 2011, marco regulatório da Televisão paga, que estabelece cotas mínimas de exibição de conteúdo brasileiro nos canais da TV Paga, assim como um percentual que deve ser destinado às regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país (BRASIL, 2011).

Finalmente, no terceiro capítulo, foi analisado o impacto desta política de fomento no Ceará. Foi também considerada a inclusão de cotas específicas para a animação no edital da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT)⁵, conquista política para a classe dos profissionais da animação no estado, representados pelo Fórum Cearense de Animação (FOCA).

Por fim, ao considerar que o Estado criou diretrizes e planos estratégicos para promover os direitos e a diversidade cultural, por meio do audiovisual, entende-se que o cinema de animação contribui para o desenvolvimento econômico e para a construção identitária da cultura local. No entanto, está inserido em um sistema de concentração dos meios de produção, por este motivo, é fundamental a existência de mecanismos que regulamentem o setor (IKEDA, 2011).

⁵ SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DO CEARÁ – SECULT (Estado). **Edital Ceará de Cinema e Vídeo**. 8. ed. Fortaleza, CE,

2 O PAPEL DO ESTADO E A POLÍTICA AUDIOVISUAL

2.1 Audiovisual enquanto fator de desenvolvimento e Indústria Criativa

O audiovisual abrange pessoas e coletividades que criam conteúdo e se expressam por meio do áudio e do vídeo e cujas produções são difundidas em diferentes plataformas, inserindo-se, assim, nas relações econômicas e de consumo, o que os faz bens intangíveis. As distintas operações inseridas na cadeia de produção audiovisual se encontram na conjuntura da Indústria Criativa, que também abarca campos como o das artes, dos jogos, da comunicação, da moda e do *design*. Pode-se definir Indústria Criativa um conjunto de segmentos produtivos, vinculados à produção de bens mais caracteristicamente culturais, cujas atividades são fundadas em conhecimento, que merecem destaque em termos de políticas públicas, pois tem grande potencial para gerar empregos, receitas de vendas e direitos de propriedade intelectual (UNCTAD, 2012), assim, podem ser consideradas expressões do valor cultural e econômico (NEWBIGIN, 2010). Nesta lógica, mesmo que envolvam outros setores, cinema e audiovisual, em seu aspecto simbólico, são partes essenciais do que se compreende por Cultura (SILVA, 2010b).

Assim, na perspectiva da Indústria Criativa, a análise do audiovisual deve levar em conta não só os modelos de negócios que mobilizam esta esfera, mas também as políticas públicas que conduzem estes negócios (PINHEIRO et al., 2018). A política cultural abarca muitos processos públicos compreendidos na elaboração, implementação e contestação de interferência e suporte governamentais à ação cultural (CUNNINGHAM, 2004). Desta maneira, deve-se analisar política cultural por meio de uma perspectiva que examina as repercussões econômicas, administrativas, legais (GUERRA, 2015).

Nesta discussão, é importante levar em conta o debate acerca do desenvolvimento do capitalismo informacional e o conseqüente estímulo da produção de bens simbólicos. As mudanças culturais, econômicas, políticas, científicas e sociais da sociedade contemporânea fazem com que esta não se submeta mais às normas do capitalismo clássico, em seu significado original (JAMESON, 2004). A partir do final da década de 1960, a produção e o consumo de massa são, aos poucos, substituídos pela fase da especialização flexível. A globalização e o desenvolvimento tecnológico, ocorridos ao longo do século XXI, tiveram como consequência a geração de novas formas de produção e consumo e, portanto, diferentes relações de mercado. (PINHEIRO et al., 2018). Vale destacar que houve também alterações no que se considerava padrão de desenvolvimento econômico, assim, fatores de caracterização de

subdesenvolvimento se tornaram mais complexos. Parâmetros de centro e periferia adquirem uma diferente leitura na economia que surge, enquanto a informação e a criatividade passam a ser mais valorizadas na sociedade pós-industrial (BELL, 1973).

Nesta conjuntura, a maleabilidade do mercado e a consequente reorganização do processo de trabalho demonstram o aumento da flexibilidade na estrutura organizacional, assim como da capacidade de adaptação às inovações tecnológicas para produção, que atuam como condutores da diretriz econômica utilitarista focada em ligações estratégicas com o mercado (CASTELLS, 2002). A evolução desse sistema produtivo colabora para a necessidade de geração de bens simbólicos, como a produção audiovisual, em que o fundamento orienta a diversidade de públicos e autores (BOURDIEU, 2004).

Nesta lógica, os produtores de bens simbólicos, como agentes da sociedade, são capazes de atuarem como vetores do desenvolvimento, comprometidos com os interesses sociais. A conduta dos produtores culturais pode ser entendida a partir do ponto de vista do empreendedorismo, já que as áreas de produção cultural em ascensão vêm se destacando cada vez mais na contemporaneidade, colocando em evidência o potencial da indústria criativa para o desenvolvimento local (GUERRA, PAIVA JÚNIOR, 2011).

Os estudos relacionados à Economia da Cultura e Economia Criativa, em que o modo de produção e de circulação de bens e serviços não assume os paradigmas da economia industrial clássica, pois é baseado em criação, inovação e novas tecnologias, admitem a Economia do Audiovisual como componente significativo das análises dos economistas (SILVA, 2010b).

A rede da Indústria Criativa é constituída por um eixo central, em que as ideias são a principal matéria-prima para gerar valor, e, a partir dele, são definidas as atividades pertinentes, bem como as áreas de apoio. Neste sistema, está inserido o audiovisual, mais especificamente no subgrupo mídia, que opera de modo que retroalimenta a geração de capital econômico e cultura e, assim, contribui para a economia criativa (PINHEIRO et al., 2018).

A economia criativa no mundo considerado desenvolvido volta a atenção para os ativos criativos e recursos culturais abundantes nos países em desenvolvimento. As indústrias criativas que fazem uso destes recursos dão a possibilidade aos países de narrar suas próprias histórias e de projetar suas identidades culturais particulares, para si e para o mundo, além de

propiciar uma forma de crescimento econômico e maior integração na economia global (UNCTAD, 2012)⁶.

Porém, o desenvolvimento da Indústria Criativa depende da formulação de políticas públicas específicas para os setores que a integram, desta forma, cresce rapidamente caso haja empenho, por parte dos Estados, na elaboração destas políticas (POTTS; CUNNINGHAM, 2008). Todavia, existem certas adversidades para as economias emergentes, identificadas nos paradigmas anacrônicos que ainda não foram ultrapassados. O estudo de indicadores mostra a demanda por políticas públicas em diferentes contextos nestas economias periféricas, que, entretanto, podem fazer com que o seu desenvolvimento tenha como alicerce a criatividade e seus recursos culturais, resultando na diminuição das desigualdades e promoção de melhor qualidade de vida. (VALIATI; CAUZZI, 2016).

Apesar do potencial empregador, produtivo e de inovação das atividades culturais ser relativamente pouco discutido, fica nítido nos estudos existentes. Resistências vêm sendo superadas com a percepção de que os labores criativos são as que mais cooperam para a prosperidade de várias economias emergentes. Desta maneira, admite-se como fundamental contemplar novos instrumentos, metodologias e indicadores adequados para compreensão e promoção econômica destas atividades (DILELIO, 2014).

A progressão da era digital coopera para a aproximação nacional e internacional de economias, o que acaba por conceber novas maneiras de compreender a indústria da mídia e suas mudanças de lugar e, conseqüentemente, faz com que governos de diferentes países reflitam suas políticas para o audiovisual, passando a entender cinema e televisão como parte de uma área produtiva maior. Isto por conta de um novo raciocínio acerca do desenvolvimento industrial, que se concentra nas estruturas espaciais dos campos inseridos em um contexto global (PINHEIRO et al., 2018).

Deste modo, as atuais condições capitalistas, tanto de produção como de consumo, fazem com que o fluxo da produção de diferentes formas subjetivas seja também um fluxo de capital (JOHNSON, 2004). Nesta conjuntura, o filme, como um modo de representar a subjetividade de determinado conjunto de produtores, converte-se em uma mercadoria que

⁶ Ruy Lopes chama atenção para a necessidade de uma crítica interna à Economia Criativa: “Apesar de toda a polêmica em torno do termo 'economia criativa', sua generalização marca [...] a existência de uma nova base material sobre a qual tal ideologia pode se erguer: a necessidade imperiosa para o capital de subordinação do trabalho intelectual e dos processos de intelectualização do trabalho e do consumo (...) Agora, mais do que nunca, a criatividade e as capacidades sgnicas [...] se tornam as novas forças produtivas postas a serviço do capital. Se, como sugere Celso Furtado, tais capacidades, inerentes à atividade humana, extravasam os fins meramente econômicos, é preciso reconhecer que estamos diante de um novo campo de disputa, onde novos constrangimentos são a todo o momento criados e recriados, bem como inauditas formas de resistência e usos contra-hegemônicos.” (LOPES, 2013).

sustenta um acúmulo abundante de significados (ALMEIDA GUERRA; PAIVA JÚNIOR, 2008).

Porém, ainda há resistência em admitir um valor econômico aos bens culturais, assim como ver o produtor cultural como um sujeito empreendedor, talvez pela ação atomizada, geralmente associada aos empreendedores (GUERRA, 2015). Pertinente a este assunto, vale lembrar que há uma discussão dentro do setor cinematográfico que disputam distintas concepções sobre o cinema brasileiro, em que se destacam posições ideológicas diferentes, que refletem em diferentes defesas de como deve ser gerida a política cinematográfica nacional (MARSON, 2006).

Ressalta-se que o conceito de “Empreendedor” ao qual se refere este trabalho diz respeito a um novo formato, o qual requer conhecimento plural e multidisciplinar que foca em um posicionamento crítico e contextualizado (PAIVA JÚNIOR; GUERRA; ALMEIDA, 2008), associada à formação de novas racionalidades subjetivas (BANKS et al., 2000) e pela compreensão de empreendedor como alguém com a capacidade de interferir na sociedade e, desta maneira, transformarem-se em agentes de desenvolvimento por meio de uma ação coletiva (MELLO; CORDEIRO; TEIXEIRA, 2006).

Ademais, pode-se entender o Empreendedorismo vivido por outras vozes, como homossexuais, mulheres, negros e pobres, que geralmente são postos apartados da discussão no campo (ESSERS, 2009). Sem desconsiderar a criação de valor social, cultural e artístico (DAVEL; CORA, 2014).

Portanto, vale frisar que o papel do Estado deva ser o de indutor para a formação e manutenção de instrumentos de estímulo ao empreendedorismo cultural (GUERRA, 2015). Contudo, o que se percebe é que a atuação estatal se voltou para políticas de Governo e não de Estado. Deste modo, políticas públicas culturais possuem vigência a depender de cada mandato presidencial (SIMIS, 2006). Além disso, outro fato que agrava o cenário é que não foi dada a devida atenção para a conexão entre políticas públicas culturais e gestão pública, por parte da academia. Em todo caso, certos estudos já debatem a relação direta do governo no financiamento das artes e a postulação motivos políticos que geram novos fundos para o setor da cultura por meio do procedimento legislativo, com obtenção de efeitos positivos para o estímulo à produção cultural (BERTELLI et al., 2013).

2.2 O cinema de Animação no Brasil

Com o estudo da história do cinema no Brasil, percebe-se que esta é constituída de ciclos e a história do cinema de animação brasileiro pode retratar bem este percurso.

O referido gênero cinematográfico chegou ao Brasil com certo atraso (GOMES, 2001). Os primeiros registros de charges animadas, de Raul Pederneiras, exibidas em salas de cinema ao final dos cinejornais, datam de 1907, e 10 anos depois, em 1917, é exibida a primeira animação brasileira: O Kaiser de Álvaro Martins, conhecido como “Seth”, cartunista do jornal “A Noite”. O desenvolvimento da animação do Brasil dá saltos, pois depois desta primeira obra, há registros de algumas poucas e curtas animações realizadas por Seth para peças publicitárias exibidas nos cinemas. Apenas entre 1938 e 1939, “As aventuras de Virgolino e Virgolino Apanha”, seriam feitas por Luiz Sá, com estilo refinados para a época. O autor tinha a intenção de mostrar seus filmes a Walt Disney, o qual visitava o Brasil em nome da “política da boa vizinhança”. Contudo, o Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Federal vetou a exibição. O primeiro longa-metragem de animação brasileiro, chamado Sinfonia Amazônica, de Anélio Lattini Filho, foi lançado em 1953 e conta a história de sete lendas da Amazônia, protagonizado pelo índio Curumim. O filme foi realizado unicamente por Lattini, que não contou com financiamento ou material didático de apoio, dessa forma, levou seis anos para ser produzido (PEREIRA, 2016).

Percebe-se que a trajetória do gênero no Brasil é curta, pois apenas nos anos 70 se iniciou uma atividade mais contínua, mas ainda sem experimentar sua plenitude (MORENO, 1978). Nesta década, dois longas-metragens são lançados: “Presente de Natal”, de Álvaro Henrique Gonçalves, e “Piconzé”, de Ypê Nakashima, concluídos respectivamente em 1971 e 1973, ambos produzidos com muito esforço e graças à uma atitude quase heroica por parte de seus autores, já que, assim como o primeiro, não tiveram apoio e levaram cerca de seis anos para serem finalizados (PEREIRA, 2016).

A Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA) registrou que, entre 1917 e 2000, foram produzidas 359 animações brasileiras, valor que não alcança as 373 produções deste gênero, realizadas no Brasil entre os anos 2000 e 2004. Além disso, outros dados refletem o crescimento da produção brasileira, como o lançamento de quatro longas-metragens de animação brasileira em 2006 e, em 2007, os 322 filmes brasileiros inscritos no Anima Mundi, Festival Internacional de Animação do Brasil, o qual ocorre nas cidades Rio de Janeiro e São Paulo desde 1993 e configura-se no maior da América Latina e um dos maiores festivais de animação do mundo (PEREIRA, 2016). Já em 2017, foram lançados sete longas de animação,

enquanto estavam sendo produzidos 25 longas-metragens de animação brasileiros⁷. Soma-se a isso o aumento produções e de mercado desde a aprovação da Lei 12.485 pelo Congresso Nacional, cuja análise é um dos principais objetivos deste trabalho.

Todos esses fatos sobre a produção de animação no Brasil refletem a política audiovisual adotada pelo governo brasileiro à época de sua ocorrência. Por este motivo, será feita uma breve análise destes períodos do cinema nacional.

2.3 Breve histórico das políticas audiovisuais no Brasil

No fim da década de 1980, a classe cinematográfica brasileira estava desestruturada e desacreditada diante da sociedade, por causa das críticas feitas pelas instâncias de legitimação, principalmente pela imprensa, e também pelos conflitos internos na gestão da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), empresa de economia mista com capital predominantemente estatal criada em 1969, responsável pelo financiamento direcionado para produção e distribuição do cinema brasileiro (ESTEVINHO, 2006)

Importante destacar que também foi grande a contribuição da Embrafilme à produção de animação cinematográfica. Junto com a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) sustentaram certa prosperidade do meio, pois abriram mais espaço para o curta, inclusive aqueles realizados mediante técnicas de animação, por meio de editais de produção e finalização. Deste modo, a animação brasileira teve grande experimentação e diversificação de produção realizada por grupos, núcleos de animação ou por artistas autônomos. Havia também fortes reivindicações de entidades de classe, e, como resultado, foi criado o Centro Técnico Audiovisual da Embrafilme, que estimulou a finalização dos curtas em geral e proporcionou a criação do Setor de Animação, através de uma aliança feita entre Brasil e Canadá.

O acordo cultural realizado por estes dois países culminou na criação do Núcleo de Cinema de Animação do CTAv - Centro Técnico Audiovisual da Embrafilme. Por intermédio deste acordo, foram realizados dois cursos de animação, com estudantes de várias regiões do Brasil, coordenados pelos canadenses Jean-Thomas Bédard e Pierre Veilleux. O acordo também previa a instalação de três núcleos regionais de animação: o NACE – Núcleo de Animação do Ceará, na Universidade Federal do Ceará, coordenado por José Rodrigues e Telmo Carvalho,

⁷ _____. Plano Nacional de Cultura. **Brasil lança maior número de animações em 22 anos**. 2018. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/2018/02/16/brasil-lanca-maior-numero-de-animacoes-em-22-anos/>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

um localizado no Instituto estadual de Cinema do Rio Grande do Sul, coordenado por Rodrigo Guimarães e o de Minas Gerais, no Departamento de Fotografia e Cinema da escola de Belas Artes da UFMG, coordenado por Maria Amélia Palhares⁸.

Contudo, de acordo com Marson (2006), Collor pode ter extinto a Embrafilme de forma antidemocrática, mas o modelo de produção cinematográfica que ele interrompeu já estava desgastado e com poucas possibilidades de sobrevivência, além de, como já foi dito, não encontrar mais apoio nem no campo cinematográfico, nem na opinião pública. Assim, a dissolução da Estatal não foi a maior adversidade, mas sim o fato de o cinema brasileiro ter ficado sem suporte governamental.

De acordo com Ikeda (2015), como a categoria de profissionais do campo estava enfraquecida, não teve forças para reagir à política cinematográfica liberal de Collor que, em março de 1990, através da Medida Provisória 151/90, divulgou providências que cessavam a existência de incentivos governamentais para a área, com a eliminação de órgãos como o Ministério da Cultura, que se tornou uma secretaria de governo. No campo cinematográfico, ocorreu a liquidação da Embrafilme, assim como o fim do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e da Fundação de Cinema Brasileiro (FCB), os quais constituíam no tripé de base para a política cinematográfica em seus diferentes aspectos.

Para compreensão mais profunda destes acontecimentos, é preciso entender que as mudanças na forma que o Estado encarava as obras cinematográficas é um reflexo da conjuntura⁹, pois esta alteração de visão sobre a função do Estado brasileiro, adotada a partir do Governo Collor, remete a decadência do Estado nacional-desenvolvimentista iniciada nos anos oitenta, em paralelo com a emergência dos ideais liberais, mormente depois do Consenso de Washington. Assim, as consequências dessa mudança não se restringem ao setor audiovisual e é necessário que sejam compreendidas como parte de uma conjuntura de enfraquecimento do paradigma de Estado intervencionista no começo dos anos noventa, fenômeno que não aconteceu apenas no Brasil, mas em muitos países latino-americanos.

Dessa forma, Collor deu início a um processo de diminuição do tamanho do Estado, pondo fim a existência de 11 empresas estatais, dentre as quais estão os órgãos de apoio ao cinema brasileiro. Portanto, não se tratou de uma ação remota, localizada no âmbito do audiovisual, apenas em resposta às denúncias de clientelismo e derrocada financeira da

⁸ _____ . **FILME CULTURA: Aonde vamos com tanta animação?**. [s. l.]: Ctav - Centro Técnico Audiovisual; SAV - Secretaria do Audiovisual; Ministério da Cultura., v. 60, 2013.

⁹ IKEDA, Marcelo. Estado e cinema no início do século XXI: características de formação da ANCINE. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2., 2011, Rio de Janeiro. **Artigo**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2011.

Embrafilme, mas representa a escolha ideológica do governo que ecoa o papel do Estado na realização das atividades econômicas e constitui-se em um retrato do movimento estrutural de recuo das políticas intervencionistas, em paralelo com o avanço de um ideário liberal.

Assim, por conta da liberalização da economia, deu-se vazão para importações no país, em detrimento à produção nacional, o que repercutiu nos produtos culturais brasileiros, principalmente no setor cinematográfico, pois não havia mais controle sobre a introdução do filme estrangeiro no mercado interno, nem a imposição de exibir obras nacionais. Refletia, desse modo, a forma desorganizada que o Brasil ingressou na nova fase do capitalismo (GATTI, 2007).

A cultura passou a ser um problema do mercado, que, entretanto, não investiu no cinema nacional pela dificuldade em obter retorno financeiros devido à concorrência com um produto que ocupa todo o mercado e cujas escalas de produção são internacionais (ALVARENGA, 2010). Já que também não havia mais ação por parte do Estado, pois o entendimento era de que o este não teria mais obrigação alguma na área, toda a seara cultural foi impactada pela retirada abrupta de ações ligadas ao cinema, que tinha uma forte ligação com o Estado desde a instituição da Embrafilme, o que fez muitos profissionais e acadêmicos da área considerarem como a “morte do cinema brasileiro”.

O setor de animação também foi afetado pelas adversidades relacionadas à produção e exibição de filmes no período. Foram realizados poucos curtas de animação brasileiros e, por conta da desestruturação do campo à época, elevou-se a procura por soluções individuais como a migração para a televisão e a publicidade.

Porém, mesmo assim, em 1993 é criado o Festival Internacional de Animação do Brasil, conhecido como Anima Mundi, que, em suas primeiras edições, contou com diversas produções estrangeiras, mas poucos filmes nacionais. Inclusive, na terceira edição do festival, não contou com nenhuma produção nacional inscrita (ATHAYDE, 2013). Por outro lado, o festival não só criou uma importante plataforma para a exibição e para estimular produção de conhecimento acerca da animação brasileira, como também passou a representar um espaço para o fórum de debates sobre o cinema de animação nacional, possibilitando a formulação de reivindicações específicas para a defesa do seu mercado. Como resultado, observou-se o fortalecimento e união da classe, bem como a criação de uma entidade representativa específica, a ABCA – Associação Brasileira de Cinema de Animação (FILME CULTURA, 2013).

2.3.1 Tentativa de ressurgimento pelas leis de incentivo fiscal

Nesta lógica dos produtos culturais sujeitos às práticas de mercado, uma nova política que nortearia o audiovisual seria instaurada e seu início se deu quando foi atribuído a Sérgio Paulo Rouanet o posto de secretário da cultura no governo Collor (ROSSINI, 2005). Nota-se, ainda, o prosseguimento às políticas de reestruturação do Estado, conseqüentemente no campo cultural, nas gestões subsequentes.

Após as medidas radicais tomadas no governo Collor e à decorrente rapidez com que o cinema estrangeiro ocupou o mercado interno, percebeu-se que, mesmo que não se buscasse mais à continuidade de um modelo interventor de Estado, a sua completa supressão na administração das políticas voltadas para a produção cultural, que ficaria à mercê do mercado, também não era o ideal. Por este motivo, nas chefias de Itamar Franco e de Fernando Henrique Cardoso, a pretensão era atingir um certo equilíbrio, de forma que mercado e Estado fossem relevantes para a condução das políticas culturais (ROCHA, 2016).

Neste cenário, foi definida a espinha dorsal do modelo de incentivo fiscal que seria responsável para o retorno de uma política cinematográfica: a Lei nº 8.313/91, conhecida como “Lei Rouanet”, e a Lei nº 8.685/93, específica da área e, por este motivo, ficou conhecida como “Lei do Audiovisual”. Pode-se perceber que o Estado estava novamente interessado em estimular, mesmo que de modo indireto, as expressões culturais brasileiras (SALGADO; PEDRA; CALDAS, 2010).

Ainda nos anos 1980, foi regulamentada a Lei nº 7.505, conhecida como Lei Sarney, a norma federal que incentivaria a cultura no Brasil por meio de incentivos fiscais, mas foi revogada no começo da década seguinte, pois demonstrava a necessidade de uma reparação estrutural (BRASILEIRO, 2016), ademais, foi alvo de acusações de fraudes e de desvios de recursos. A Lei Rouanet - Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, em face das demandas políticas e da pressão da classe artística, surgiu como substituta, que tornou institucional o Programa Nacional de Apoio à Cultura, o PRONAC (IKEDA, 2015).

Como foi analisado, foi instituída uma fase de contenção de gastos e, portanto, de carência de recursos estatais para o campo cultural. Por isso, havia a narrativa e esperança de que o mercado poderia substituir o Estado na sua tarefa de fomentador da atividade cultural. Por este motivo, a Lei Rouanet foi criada, para compor uma parceria público-privada e para impulsionar o estabelecimento de um mercado de produção de bens culturais no Brasil. Para tanto, foi implantado o sistema de mecenato privado, em que empresas cadastradas no MinC

que investissem em projetos culturais teriam a possibilidade de que fosse abatida uma porcentagem no montante a pagar para imposto de renda. Esta possuía um controle mais rígido dos valores investidos, em comparação a sua antecessora. (BELEM; DONADONE, 2013)

Uma lei própria para o audiovisual traz à tona a relevância política do setor em relação aos demais grupos da cultura, pois se trata do único segmento que beneficiado com uma legislação de incentivo específica. E, por meio deste arcabouço de incentivo fiscal, o cinema nacional conseguiu legitimar-se graças à sua inclusão no mercado e à conquista do público. Os primeiros filmes produzidos com recursos captados neste sistema foram lançados em 1995 (SIMIS; PELLEGRINI, 1998), já no Governo de Fernando Henrique Cardoso. Percebe-se o restabelecimento da autoestima em relação ao cinema brasileiro, mormente se comparado ao terrível cenário dos anos iniciais da década. Assim, esta época foi denominada “retomada do cinema brasileiro” e, por este motivo, ocorre sua vinculação com o governo de FHC.

Porém, ao final da década de 90, este sistema, fundado apenas em mecanismos de incentivo fiscal, já demonstrava sinais de esgotamento. Dentre os motivos para que isto acontecesse, podem-se citar o de que tal modelo era bastante suscetível às variações da economia, assim como existiam declarações de superfaturamento de determinados filmes e da compra dos Certificados de Investimento Audiovisual necessários para o financiamento (ROCHA, 2016). Estes escândalos foram muito divulgados pela mídia, de modo que acarretou o retraimento dos investidores, pois vincular a imagem de suas empresas ao cinema brasileiro não parecia ser mais um bom negócio.

Além destes, um dos principais problemas era que a escolha sobre quais projetos financiar era feita por corporações de setores que nem eram relacionadas à atividade audiovisual, nem tinham o costume de realizar investimentos culturais. Isto se deve pelo fato de que a meta destas empresas que apoiam projetos culturais não era democratizar o acesso à cultura ou apoiar artistas em início de carreira, mas gerar lucros (AUGUSTIN, 2011). Consequentemente, suas decisões não eram tomadas por causa do reconhecimento de seu valor artístico, mas pela eficiência que teriam para melhorar a imagem da empresa e atrair novos clientes.

Então, a aplicação das leis de incentivo pode ter funcionado como uma maneira de retomar o fazer cinematográfico brasileiro depois do fim do funcionamento da Embrafilme, porém, consistia mais em uma solução paliativa e emergencial do que uma política cinematográfica consistente. Mesmo que fosse visível o problema de tornar esta espécie de financiamento como forma predominante da política cultural, não havia tanta preocupação em debater sobre a legislação. Na verdade, o método de incentivo à produção cinematográfica por

meio da isenção fiscal era apontado como eficaz, mas isto até os cineastas se depararem com as dificuldades não só em produzir, devido à reduzida recompensa financeira, se comparada ao seu alto desembolso, mas também em exibir e distribuir suas obras.

Este modelo de financiamento, fundamentado em uma legislação de isenção fiscal provisória, fixada para vigorar por dez anos, partia do entendimento de que o Estado deveria, aos poucos, abster-se dos incentivos à cultura, até que, finalmente, houvesse uma indústria cinematográfica autossuficientes que não necessitaria de incentivo algum. Quando as dificuldades se tornaram mais explícitas, porém, os profissionais do meio começaram a criticá-lo de forma mais contundente, ao contrário do que acontecia nos anos iniciais de sua instauração, mesmo que tal sistema se apresentasse problemático desde a sua criação.

Isto se deve porque, ao centralizar a política cinematográfica apenas nos mecanismos de renúncia fiscal (leis Rouanet e do Audiovisual) a decisão sobre quais projetos serão realizados é feita somente pelos agentes do mercado, que privilegiavam temas ou profissionais, e sem intervenção do Estado para que fossem atendidos requisitos ou enfoques culturais que deveriam ser feitos. Ademais, não havia uma forma de investimento direto, mesmo com a possibilidade de obter retorno financeiro, o que resulta em um desvio de finalidade, pois não havia estímulo efetivo para o desenvolvimento do setor cinematográfico ou para o mercado buscar lucros com o que fosse produzido, apenas rendimentos para investidores particulares.

Como destaca Ikeda (2015):

E aí está a grande contradição: não se criou condições para tornar o cinema autossustentável, investindo na industrialização do setor, mas apenas se estimulou a produção via renúncia fiscal. Sem se transformar numa atividade autossustentável, a probabilidade do cinema se tornar um investimento direto das empresas é muito pequena.

Além disto, destaca-se que, além do estímulo insuficiente que houve para a produção, não foi construída uma estrutura que garantisse a circulação dos filmes produzidos e a própria continuidade da produção. Assim, serão analisados, no ponto seguinte, movimentações políticas que marcam o fim desta época, dado o reconhecimento da necessidade de reformas mais amplas nas leis de incentivo, bem como a elaboração de uma política cinematográfica mais abrangente, para desenvolver de fato a atividade cinematográfica brasileira.

Antes de adentrar no próximo tópico, é importante ressaltar que a realização de animações se insere definitivamente na história do cinema, pois este contexto político interferiu nas características da produção. Um filme representativo do panorama da produção de animação se chama “Cassiopeia”, empreendido de modo perseverante por seu autor, resultado

de um penoso trabalho de captação de recursos financeiros e de pesquisa particular de meios técnicos, forma de produção que irá perdurar entre os cineastas brasileiros nos próximos anos. Apesar disto, foi uma fase memorável para a categoria, mobilizada com o objetivo de conceber instrumentos de luta para a aquisição de uma política cinematográfica mais sólida (FILME CULTURA, 2013).

2.3.2 O contexto de formação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE)

Então, com a aproximação de uma crise institucional, que seria consequência dos gargalos decorrentes da política de leis de incentivo fiscal, assim como perda, mais uma vez, da credibilidade por parte da imprensa, na sociedade e no mercado, a classe cinematográfica se organizou para realizar, em junho de 2000, o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), em Porto Alegre (RS), em que diversos agentes desta cadeia produtiva, tanto aqueles do cinema industrial, no qual as obras são bens mais comerciais e mais atrativos para investimentos de empresas privadas, como os representantes do cinema cultural, que consideram a linguagem como um fenômeno estético e artístico, possuidor de grande poder simbólico e importante para a construção e defesa da identidade cultural nacional (FORNAZARI, 2006) estiveram presentes. Assim, tornou-se uma instância de proposição legítima para os cineastas, que possibilitou a “repolitização” da classe e fortalecimento institucional do campo, ao reivindicar políticas para o desenvolvimento do cinema brasileiro, a inserção deste à uma nova conjuntura global do setor e para a superação dos obstáculos causados pelo modelo estabelecido (MARSON, 2006).

O cineasta Gustavo Dahl, que fora diretor do setor de distribuição da Embrafilme e já tinha um histórico de comprometimento com a formação de políticas cinematográficas, foi o responsável por presidir o III CBC. É o autor da célebre frase “mercado é cultura”, o que revela a sua visão em relação ao cinema: apesar de reconhecê-lo como um elemento importante para a identidade nacional, necessita do ingresso no mercado para se consolidar. Todavia, mesmo nesta perspectiva de fortalecimento de uma base industrial para a prosperidade do cinema brasileiro, a principal constatação foi a necessidade da participação do Estado para fomentar o desenvolvimento das atividades cinematográficas, que seria feita de forma mais ativa possível por meio da criação de um órgão central. (ALVARENGA, 2010).

Durante a realização do Congresso, houve a criação do Grupo Executivo para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (GEDIC), formado por representantes do governo e da atividade cinematográfica, não só da produção, seção com histórica concentração

de recursos (SILVA, 2011), mas também aqueles provenientes de outros setores relevantes para a cadeia produtiva - distribuição e exibição - , além de agentes com potencial para propiciar a pretendida articulação entre cinema e TV (MARSON, 2006).

O GEDIC teceu uma análise sistêmica do modelo baseado apenas na participação indireta do Estado no incentivo ao cinema, sem representar uma mobilização para encerrar esta forma de apoio, mas sim em um aprofundamento desta ação estatal. Para tanto, apontaram um conjunto de recomendações no relatório final do Congresso, dentre as quais se destaca a que determinava a fundação de um órgão gestor que visasse ao desenvolvimento do setor audiovisual em sua totalidade (ALVARENGA, 2010).

As soluções pretendidas se assemelhavam às que foram formuladas no Congresso anterior, ocorrido quase cinquenta anos antes, no que diz respeito a fortalecer a presença do Estado para combater a crise e consolidar a indústria do audiovisual. Porém, devido a ideologia adotada pelo governo FHC, não era coerente a existência de um órgão interventor como a Embrafilme. Desta forma, por meio da Medida Provisória (MP) nº 2.228-1/01, foi estabelecido um novo paradigma de apoio do Estado à atividade cinematográfica: a regulação do setor, por meio da criação da ANCINE, em 2001 (FORNAZARI, 2006).

Para entender o motivo da ANCINE ter sido estruturada como uma espécie de autarquia especial, não adianta considerar apenas os fatores do setor que a ANCINE regula, pois, sua configuração deve ser compreendida como um reflexo de um contexto mais amplo. Assim, ao levar em conta que, no governo Fernando Henrique, procurava-se que o Estado assumisse uma posição que não fosse nem de agente direto da exploração das atividades econômicas, nem totalmente ausente no desempenho destas, resultando na concentração do controle por parte do mercado. Por este motivo, a regulação se encontrava como uma solução intermediária ideal e, para instrumentalizar esta estratégia, foram criadas as agências reguladoras. Estas agências buscavam harmonizar as relações estabelecidas entre os vários agentes envolvidos direta ou indiretamente na exploração de determinado ramo, assim como intermediar pressões e corrigir distorções, sejam do governo, sejam do mercado. Com efeito, por ser considerado uma prática econômica, o audiovisual seguiu este movimento (IKEDA, 2015).

Uma comparação entre o contexto de formação da Embrafilme com o da ANCINE é uma boa forma de demonstrar a influência da concepção de Estado adotada pelo governo na política audiovisual. A primeira, criada em 1969 como empresa, detinha a prerrogativa do modelo estatal de desenvolvimento em um momento no qual muitas outras Empresas Públicas foram criadas para diferentes setores estratégicos, como a Embraer para o setor da aviação e a Embratel para o sistema de telecomunicações. A ANCINE, por sua vez, foi criada em um

momento de valorização do modo de operar das agências reguladoras, na mesma época em que a Agência Nacional de Telecomunicações (ANATEL), a Agência Nacional de Energia Elétrica (ANEEL) e a Agência Nacional do Petróleo, Gás Natural e Biocombustíveis (ANP) foram instituídas. Assim, constata-se que os modelos de organização e gestão do Estado parecem ter sido responsáveis, em ambos os casos, na configuração do ente estatal designado para estruturar a indústria cinematográfica Brasileira (IKEDA, 2015).

Contudo, pode-se ressaltar determinadas peculiaridades da ANCINE em relação às outras Agências Reguladoras criadas no período. Enquanto estas foram procedentes de leis (como a Lei 9.472/97, conhecida como Lei Geral das Telecomunicações, no caso da ANATEL), a ANCINE foi regulamentada apenas por meio de uma MP. Ademais, deriva de demandas dos profissionais e agentes do setor cinematográfico que posteriormente foram apoiadas por instâncias do governo, processo contrário das outras agências estabelecidas, em que não houve a participação de grupos setoriais no processo de origem (IKEDA, 2015).

Então, mesmo sendo a MP nº 2.228-1/01 o dispositivo de concepção, esta ficou conhecida como “lei de criação da ANCINE”, que tinha o intuito não apenas de estabelecer características de atuação da agência, mas também configura um novo marco institucional para o audiovisual brasileiro, que determinava a formação de um tripé institucional com uma complementariedade entre três órgãos estatais. Além da ANCINE, cuja função é de regular e fomentar a atividade cinematográfica brasileira, no sentido de estimular o desenvolvimento da indústria cinematográfica e promover a auto sustentabilidade do setor¹⁰, foi criado também o Conselho Superior de Cinema (CSC), responsável pela formulação das políticas do setor, e a Secretaria do Audiovisual (SAV), encarregada de fomentar a produção de curtas e médias-metragens, formação de mão de obra, difusão de filmes por meio de festivais de cinema no país e preservação e restauração do acervo cinematográfico brasileiro (SILVA, 2011). Formavam, assim, um tripé institucional com o escopo de promover condições sistêmicas ao funcionamento da laboração cinematográfica, além de interações entre a tríade produção-distribuição-exibição (ALVARENGA, 2010).

¹⁰ BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001.

2.3.3 ANCINE: atuação, conflitos e o contexto atual

Assim, enquanto para a ANCINE a expectativa era de que correspondesse ao alicerce para a industrialização do cinema nacional e conseqüente conquista do mercado interno, para a SAV era atribuída a função de promoção cultural na atividade cinematográfica, ou seja, complementar as ações da agência no que diz respeito aos aspectos culturais. O estabelecimento das funções destes órgãos ficou a cargo do Decreto 4.456/02, que definiu para a SAV responsabilidade voltada para curta e média-metragem, capacitação profissional, festivais e mostras, preservação e difusão de acervos, e para a ANCINE, funções relacionadas ao longa-metragem, aos conteúdos para televisão, aos festivais internacionais, distribuição e exibição, de acordo com seus objetivos de desenvolvimento e estruturação do mercado audiovisual brasileiro, através de ações de fomento, fiscalização e regulação. Além destes, o tripé responsável pelo funcionamento do mercado no início da década estava formado com o estabelecimento do CSC, cujo papel era o de formular diretrizes das políticas públicas para o setor (IKEDA, 2015).

Porém, como o cinema é em essência cultura e indústria, as atribuições de cada órgão não são bem definidas sem um vínculo orgânico entre os dois aspectos. Assim, além da falta de integração entre os três órgãos, crescentes foram os atritos entre ANCINE e SAV, no que diz respeito às funções de cada órgão, fato que contribuiu para o desequilíbrio do tripé institucional (IKEDA, 2015).

Para entender melhor as causas desta instabilidade, é necessário analisar novamente a nova conjuntura em que a ANCINE passava a atuar. Por causa do começo do governo Lula, houve uma reconsideração da função do Estado e redirecionamento da atuação pública na área, com redesenho de instituições históricas e a criação de outras com o objetivo de implementação de políticas nacionais de cultura¹¹, portanto, no mandato de Gilberto Gil para o Ministério da Cultura, com o auxílio de seu secretário-executivo Juca Ferreira, a política cultural passou a ser considerada estratégica. Nesta lógica, em 2001 foi constituído o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) que vincula seus recursos para: Programa Nacional de Desenvolvimento do Cinema (PRODECINE), destinado ao fomento de projetos de produção independente, distribuição, comercialização e exibição, e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV), voltado para desenvolvimento, produção e difusão para TV. Nesta

¹¹ Ministério da Cultura. **Economia e Política Cultural**: acesso, emprego e financiamento. Frederico A. Barbosa da Silva, autor Coleção Cadernos de Políticas Culturais; v. 3. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. 308 p.

época, defendia-se a realização de reformas e aperfeiçoamentos das legislações de incentivo e a criação de novas fontes de financiamento (IKEDA, 2015).

Percebe-se, então, um contraste com o modelo liberal, em que a maior intervenção estatal que poderia haver seria feita por meio da regulação, de maneira que o domínio das ações pertencia ao mercado, na expressão típica do modelo de financiamento indireto das leis de incentivo fiscal. Nítida oposição ao governo que passou a substituí-lo, que propunha um novo paradigma de gestão cultural, em que o Estado passava a ser mais ativo na formulação e execução das políticas culturais (IKEDA, 2015).

O governo seguinte passou a atuar com base em uma nova definição conceitual para cultura, definida pela Unesco na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, aprovada em 2001 na 31ª Conferência Geral da UNESCO, que considera sua dimensão antropológica, o conjunto dos traços distintivos espirituais, materiais, intelectuais e afetivos, e isto inclui os modos de vida, as tradições, os costumes as crenças¹². Por este motivo, os programas e ações desenvolvidos pelo Ministério da Cultura partiram de uma visão mais ampliada, trabalhando o conceito em três dimensões: a simbólica, ou seja, promoção da diversidade de expressão e valores, social, por meio de inclusão social, garantia de direitos e cidadania, e econômica, ao gerar renda e empregos e regular e fortalecer os processos produtivos da cultura (REIS, 2008a). Assim, devido a este modo diferente de lidar com as políticas culturais da nova gestão do Governo Federal, foi dado ao MinC um papel central nesta sua esfera de atuação, enquanto concentrava no Estado a proposição de ações afirmativas, em detrimento do fortalecimento da atuação da ANCINE (IKEDA, 2015).

Neste contexto, enquanto o CSC permaneceu esvaziado, com reuniões pontuais e a funcionar mais como órgão de ratificação das políticas propostas do que formulador, como foi instituído para ser, a ANCINE lidava com certa instabilidade institucional, sobretudo com a possibilidade de aprovação do anteprojeto da ANCINAV, que passaria a substituí-la (FORNAZARI, 2006). Fracassado esse projeto, uma série de atritos entre SAV e ANCINE marcaria o período do primeiro mandato de Lula (IKEDA, 2015).

A SAV expressava a vontade do governo de retomar a condução da política audiovisual, ao reforçar a posição dos ministérios como agentes de formulação da política setorial, em contraste com o governo anterior, que via nas agências reguladoras o órgão central dessas políticas. Por conta disto, a balança pendeu para a Secretaria ligada ao Ministério, agente central

¹² ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS - ONU. Constituição (2005). Convenção, de 21 de outubro de 2005. Texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006. **Convenção Sobre A Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Paris.

na formulação das políticas públicas em direta harmonia com os novos rumos estabelecidos para a Cultura naquele período (CARDOSO, 2016). Porém, esta mudança de posição do Estado não ocorreu sem tensões, inclusive por parte de segmentos do próprio setor cultural. Era preciso negociar alternativas com setores industrialistas do cinema brasileiro, que acompanhavam as tentativas de transformação da política cultural com certo receio e defendiam a manutenção da proposta de tornar a ANCINE a principal gestora deles da política cinematográfica (IKEDA, 2015).

Vale citar alguns episódios no primeiro mandato do governo Lula que retratam esses conflitos e a dificuldade em promover mudanças frente à posição dos grupos hegemônicos do meio, que defendiam a permanência do *status quo*. São estes: mudanças nos critérios de seleção das estatais, ação apontada como uma estratégia de dirigismo cultural, e a tentativa de criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (ANCINAV), frustrada após reação negativa de quase todos os setores empresariais, que acusaram o projeto de representar tentativas de cercear a liberdade de expressão (CARDOSO, 2016). Como era crucial para o governo manter a adesão da classe artística, o primeiro arcabouço legal para o audiovisual aprovado pelo governo do período acabou por assumir um perfil nitidamente industrialista e, por este motivo, privilegiava propostas com perfil comercial. Além disso, a elaboração de novos mecanismos de incentivo é uma evidência do plano de não promover reformas estruturantes no já esgotado modelo de incentivos fiscais, mas, ao contrário, aprofundar a lógica desse modelo, pois aumentou o percentual de dedução fiscal dos mecanismos existentes. Ou seja, ao invés de reavaliar a política focada na dedução fiscal, com base na análise de sua trajetória e identificação dos pontos malsucedidos, o novo governo promoveu mudanças que contribuíram para aprofundar as distorções visíveis há mais de uma década (IKEDA, 2015).

Ademais, apesar de ser bem perceptível o interesse em avançar na área cultural, não se pode dizer que houve pleno avanço em relação ao setor de comunicação e de mídia, essencial para o desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira. Outrossim, tinha-se um contexto de oligopolização, no qual poucas empresas controlam o mercado cultural de massas e as informações disseminadas por este meio, mesmo que o oligopólio midiático seja expressamente proibido pela Constituição Federal vigente. (ACSELRAD; LIMA, 2013). Não existe, todavia, regulamentação que proíba a propriedade cruzada dos meios de comunicação. Assim, um mesmo agente pode deter o controle de emissoras de rádio, de televisão, jornais, revistas ou portais de internet, prática que encontra limites mais rígidos em grande parte dos países europeus (DRAGOMIR, 2007).

Além disso, houve certa discrepância dos últimos anos do governo Lula, se comparado ao seu início, pois a tendência, naquele momento, favorecia o fortalecimento da ANCINE como instância propositora, ao passo que a SAV se enfraquecia enquanto órgão formulador de políticas (CARDOSO, 2016). Isto não quer dizer que os embates entre estas duas entidades não se mantiveram, mas a preponderância passou a ser da ANCINE, que contou com a continuidade de suas políticas na alteração do governo Lula para o governo Dilma. O Ministério da Cultura, por sua vez, passou por uma mudança mais turbulenta, pois, apesar da tentativa da gestão anterior de consolidar o MinC como vetor para a consolidação do pensamento contemporâneo para a cultura, não houve continuidade direta das políticas que possuíam estas diretrizes com a saída de Juca Ferreira do Ministério. Assim, a SAV sofreu as consequências das disputas que envolviam o retrocesso do projeto do MinC, que diante da expansão política e orçamentária da ANCINE, parecia cada vez mais enfraquecido (IKEDA, 2015).

A permanência do diretor Manoel Rangel para a ANCINE, na transição entre o governo Lula e Dilma, favoreceu para a continuidade da agência na proposição e na execução das políticas públicas para o audiovisual¹³. Em contraposição ao período da Embrafilme, em que cineastas e produtores regiam o comando da política audiovisual, a posse de Rangel instaurou um momento em que as políticas passam a ser desenvolvidas por um corpo burocrático que se propõe a ser neutro, em que a iniciativa advém do próprio governo. Desta maneira, a política pública para o audiovisual passou a levar em conta não somente as demandas dos cineastas, mas o interesse público (MARSON, 2006).

Rangel detinha prestígio tanto nas esferas governamentais como na comunidade cinematográfica e foi na sua gestão que houve uma investida vitoriosa de conectar cinema e TV no Brasil: foi aprovada a Lei nº 12.485/11, que, criou a obrigatoriedade de veiculação de obras brasileiras nos canais e pacotes de TV por assinatura. Foi também favorecido o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), pois houve expressivo aumento de recursos direcionados a este Fundo, por meio da majoração de tributos auferidos (IKEDA, 2015).

Será feita uma análise mais detalhada destes mecanismos no segundo capítulo, então, por hora, é importante dizer que, apesar do reconhecimento de que havia ainda muito o que fazer, foram notáveis os avanços da política pública para o audiovisual nas últimas duas décadas, o que fez gerar certa expectativa em relação ao desenvolvimento do audiovisual brasileiro. Inclusive, a ANCINE havia elaborado um ambicioso planejamento estratégico para

¹³ Agência Nacional do Cinema. **Uma nova política para o audiovisual**: Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos. Rio de Janeiro: ANCINE, 2017.

que o país se tornasse uma potente economia do audiovisual até 2020, acompanhada da previsão de investimento integrado nos diversos elos da cadeia produtiva e nos segmentos de mercado¹⁴.

Contudo, o esquema de financiamento público não estimulou o empreendedorismo dos produtores de forma efetiva e a possibilidade de produtoras conseguirem realizar filmes com recursos privados continuava pequena. Assim, a dependência do cinema brasileiro em relação ao Estado o tornava vulnerável a vontade do governo quanto à sua existência, pois um Decreto Lei teria o poder de paralisar toda a atividade, o que já preocupava certos produtores e cineastas. Roberto Farias, por exemplo, defendia que o sistema de fomento deveria estar baseado no mecanismo do adicional de renda, modelo praticado na década de 60 e inspirado no modelo francês, pelo qual o produtor recebe do Estado um percentual calculado sobre o resultado de bilheteria do filme. O adicional de renda é utilizado pela ANCINE, mas está longe de ser o mecanismo de fomento principal (SILVA, 2011). Apesar dos indícios, observou-se que as previsões começavam a se concretizar, junto com um gradativo endurecimento de uma visão negativa em relação à cultura (CERQUEIRA, 2018)

Quando Michel Temer tomou posse após a interrupção do governo de Dilma Rousseff, houve uma tentativa de extinguir o MinC, que nos remete ao início desta análise, quando ocorreu o esvaziamento de políticas culturais no governo do ex-presidente Collor. Desta vez, a reação por parte do campo cultural foi suficiente para fazer então o presidente interino voltar atrás na decisão. Pode-se dizer que o fato ocorreu por conta do fortalecimento deste campo, com a maior presença das políticas federais a partir da gestão do ministro da Cultura Gilberto Gil, acompanhado do que se pode denominar de sua “politização” – um dos valores a guiar as disposições e tomadas de posição de seus agentes (BARBALHO, 2018).

Esta politização, como visto, relaciona-se com o conjunto de políticas implementadas pelo MinC ao longo dos governos Lula e Dilma, que objetivaram a institucionalização da cultura no âmbito das políticas públicas federais, processo que seria acompanhado de movimentos de mobilização, participação e deliberação dos agentes culturais por todo o país. Persistiram, no entanto, os esforços para desmobilizar os sujeitos do campo cultural, dificultar a celeridade dos processos de responsabilidade do MinC e até a extinção das políticas de institucionalização. Como também se entende o discurso assumido pelos ministros da Cultura do presidente Temer, assim como por outros setores de seu governo e do poder legislativo, com ampla repercussão na mídia, de que o MinC teria sido “aparelhado” pelo PT, discurso esse que

¹⁴ Agência Nacional do Cinema. **Planejamento Estratégico**. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/ancine/gestao/mapa-estrategico>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

reduz toda a riqueza de uma experiência de democracia cultural à uma mera estratégia política (BARBALHO, 2018).

De toda forma, com ascensão deste movimento de recuo em relação às políticas culturais, assim que tomou posse, o atual presidente, por meio da publicação no Diário Oficial da União em 1º de janeiro da MP nº 870, transformou o Ministério da Cultura, pouco capitalizado política e economicamente, em secretaria, sendo sua pasta anexa ao Ministério da Cidadania, uma das promessas mais divulgadas de sua campanha¹⁵.

Desde 2014, pode-se verificar que menos de um 1% do orçamento geral da gestão é direcionado às políticas culturais¹⁶, mas por seu campo de atuação ser um espaço de produção de poder simbólico no Estado e na sociedade, fatos ligados ao audiovisual possuem potencialmente um alto valor-notícia (BARBALHO, 2018). Como o Brasil se vê novamente em uma conjuntura de execução de políticas liberais, com a redução dos recursos para esferas tão importantes como educação e saúde, por causa de um governo que representa os interesses do capital financeiro e das grandes empresas, como afirma Juca Ferreira em um artigo de jornal virtual¹⁷. Então, a cultura e o audiovisual, ainda que seja um setor que gera empregos e movimenta a economia¹⁸, também sente os efeitos da atual gestão.

Portanto, constata-se com a construção deste ponto que a política audiovisual é um reflexo, mesmo que não se manifeste de forma imediata e sem peculiaridades, das próprias transformações na visão de cada governo sobre o papel do Estado na condução das políticas setoriais.

De qualquer forma, o esforço para construir esta identidade, algo sempre complexo e indefinido, é um nervo exposto neste caminhar do cinema brasileiro, assumindo formas diferenciadas conforme as condições políticas específicas em que está imersa a produção cinematográfica. Na verdade, o que assistimos é o duro processo de afirmação de um cinema que entra em luta com um mercado dominado, com uma situação cultural nacional ambígua, e tendo ainda de quebra que enfrentar uma esdrúxula e contraditória modernização do país¹⁹.

¹⁵ DIÁRIO DA MANHÃ. **A extinção do MinC e o futuro das produções artísticas**. 2019. Disponível em: <<http://www.dm.com.br/cultura/2019/02/a-extincao-do-minc-e-o-futuro-das-producoes-artisticas.html>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

¹⁶ Portal da Transparência. **Ministério da Cultura - MINC**. Disponível em: <<http://www.portaltransparencia.gov.br/orgaos-superiores/42000?ano=2014>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

¹⁷ JULINHO BITTENCOURT. Fórum. **Em 100 dias de Bolsonaro, a Cultura entra na UTI**: O governo de Jair Bolsonaro (PSL-RJ) veio para exterminar a Cultura e deixa isto claro a cada pronunciamento, atos e medidas anunciadas. Veja aqui dez itens do desmonte. 2019. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/em-100-dias-de-bolsonaro-a-cultura-entra-na-uti/>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

¹⁸ VÍDEO: A indústria do Audiovisual no Brasil. Direção de Vídeo de Produtores Brasileiros. [s.i.]: Paris Filmes, 2019. P&B. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/imprensa/dossie-quanto-vale-a-cultura/video-a-industria-do-audiovisual-no-brasil-video-de-produtores-brasileiros>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

¹⁹ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais**: Anos 50/60/70. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

Faz-se, assim, a mesma pergunta que Ramos (1983) concebeu: como adentrar, então, em um território perigoso como este, com conhecimentos desenvolvidos na tentativa de assimilar as relações políticas, jurídicas e sociais?

3 BASES DA POLÍTICA NACIONAL DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL

A ação do Estado na formulação e implementação de políticas públicas na seara da comunicação audiovisual no Brasil surge historicamente em conjunturas de grande capacidade de articulação e de pressão dos agentes de mercado, resultando na formação de obstáculos, por parte dos grandes oligopólios da mídia, às tentativas de introdução de novos agentes (BRITTOS, 2004). Esta prática configura uma barreira à sustentabilidade produção independente nacional, a qual não tem a possibilidade de ficar autônoma e livre do controle financeiro do Estado ou de conglomerados audiovisuais, bem como permanece em uma condição comercial periférica, comunicando-se com uma parcela restrita do público (MOREIRA, 2016).

Por meio da regulamentação, as demandas feitas para o audiovisual brasileiro e para as Comunicações de forma geral é assinalado pela centralização decisória no Executivo federal e por um pequeno progresso na elaboração de políticas que tem como escopo atender às demandas de categorias da sociedade civil que defendem a democratização da comunicação (PIERANTI, 2011).

Levando em conta o contexto internacional, em que se faz presente uma forte indústria, estabelecida em uma economia global e, por isso, com progressivo poder de articulação e pressão sobre os Estados-nação, percebe-se que, desde 2008, a atuação do Estado brasileiro no audiovisual tem privilegiado o fomento público à produção de conteúdos, com vistas ao desenvolvimento industrial do setor. Para tanto, foram implementadas medidas e programas articulados, mas cabe questionar se estas condições estabelecidas pelo governo federal, principalmente aquelas relativas à inserção da produção independente nos espaços de produção e distribuição de conteúdos, tem realmente o poder de expandir a concorrência e impedir a concentração dos meios de comunicação entre grupos que dominam o campo (MORAIS, 2016).

Neste capítulo, serão apresentadas as bases da Política de Fomento ao Audiovisual que estavam sendo implementadas no Brasil, assim como será discutido o potencial destas medidas, aplicadas de forma continuada, para promover mudanças significativas, tanto em relação à concentração dos meios de comunicação em determinados grupos, quanto a impedimentos ao acesso da produção independente no mercado audiovisual nacional, mormente aquela proveniente de regiões fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Será também destacado o papel da televisão dentro deste panorama, pois serão apresentadas as medidas destinadas à produção e programação, bem como discutidos os resultados destas para as produtoras independentes.

Mesmo que não haja formalmente um documento que determina os pilares centrais de uma Política Nacional de Fomento ao Audiovisual no Brasil, pode-se alegar que essa Política se desenvolve a partir das diretrizes da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), apoiadas no Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), na Lei da TV Paga e no Programa Brasil de Todas as Telas (MORAIS, 2016).

É importante frisar que, apesar de o setor audiovisual ter uma trajetória relativamente desenvolvida em termos de indústria e apresentar pequenos avanços em relação ao estabelecimento de regras que garantam a diversidade na oferta de conteúdos, caracteriza-se pela concentração de mercados, pela falta de articulação entre cinema e televisão (SIMIS, 2010) e pela implementação de bases legais dissociadas, de maneira que os esforços relativos ao desenvolvimento audiovisual no país foram fragmentados (MORAIS, 2016).

3.1 Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)

Na tentativa de propor um grupo de ações articuladas para o desenvolvimento industrial do setor, foi criado pela Lei 11.437 em 2006 e regulamentado pelo Decreto nº 6.299, 2007, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), mecanismo de fomento direto, designado para o financiamento de programas e projetos para o desenvolvimento das atividades audiovisuais, e com a finalidade de modificar a lógica de fragmentação e descontinuidade de políticas que se observa na trajetória brasileiras (SIMIS; MARSON, 2010). Suas linhas de ação foram iniciadas em 2008 e expandidas em 2013, a partir do Regulamento Geral do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV) além de apresentar constantes aprimoramentos, como aumento gradual dos recursos investidos e criação de novas linhas de financiamento (TAVARES, 2015a).

O FSA oferece linhas de ação para três diferentes seções do audiovisual: PRODECINE – cinema; PRODAV – televisão, incluindo os sistemas de radiodifusão, TV paga e vídeo por demanda; e PROINFRA — infraestrutura para a indústria do audiovisual. Cada linha, por sua vez, possui modalidades de financiamento para as fases desenvolvimento, produção, exibição e distribuição de conteúdos audiovisuais (LIMA, 2015).

A novidade trazida pelo FSA foi planejar o desenvolvimento de uma indústria a partir de parcerias entre agentes em distintos níveis da cadeia produtiva, incentivando a introdução das produtoras independentes²⁰ como agentes fornecedores de conteúdos nacionais, em

²⁰ Definição pode ser vista no Artigo 1º, inciso XLII, da Instrução Normativa Nº 104 da ANCINE.

associação com canais de TV, programadoras²¹ e distribuidoras²² (TAVARES, 2015b). O incentivo a essa conexão em cadeia se concretiza por duas disposições: a exclusividade para agentes classificados como produtoras independentes brasileiras, único perfil com permissão para concorrer às chamadas públicas nas linhas de produção (com exceção do PRODAV 02, voltado para programadoras, do PRODECINE 02, voltado para distribuidoras, além dos PRODECINES 07 a 10, direcionado a co-produções internacionais), além da obrigatoriedade, no caso do PRODAV, de pré-licenciamento por canais ou programadoras de TV dos projetos submetidos. Essas providências garantem que os conteúdos desenvolvidos com recursos do Fundo sejam programados e exibidos (MORAIS, 2016).

Com dez linhas de ações, o PRODECINE investiu R\$ 860.846.524,00, entre os anos de 2009 e 2016, (ANCINE, 2017), que equivaleu a 508 projetos (ANCINE, 2017). R\$ 283.262.606,00 deste total é direcionada para a linha 1, Produção de obras cinematográficas de longa-metragem e ficção, documentário ou de animação, com destinação e exibição inicial no mercado de salas de exibição, enquanto R\$ 327.500.000,00 para a linha 2, Produção de obras cinematográficas brasileiras de produção independente de longa-metragem de ficção, documentário ou de animação, apresentando por intermédio de distribuidoras brasileiras independentes, ambas exclusivamente na forma de investimento, assim como as demais linhas deste programa. Desta forma, são modalidades de aplicação do tipo investimentos retornáveis (SANTANA, 2019).

Em 2014, foram criadas modalidades: Núcleos criativos (PRODAV 03), Laboratórios de desenvolvimento de projetos (PRODAV 04), Desenvolvimento de projetos de obras seriadas, não seriadas e formatos (PRODAV 05) e Produção de conteúdos para TVs Públicas (PRODAV 08 a 12). No total, foram concedidos R\$ 6,3 milhões para a execução de projetos de documentários, telefilmes de ficção e obras seriadas de ficção, documentais e de animação²³. As categorias de financiamento dentro das linhas PRODAV do FSA e seus respectivos direcionamentos estão descritos na Figura 1, a seguir:

²¹ De acordo com a Lei 12.485 de 2011, é Programadora Brasileira a empresa programadora que execute suas atividades de programação no território brasileiro. Quando o assinante pega o controle remoto para ligar a TV e sintoniza o canal desejado, ele se torna a ponta de uma cadeia de serviços que envolve empresas em diferentes níveis. Se fosse uma linha, o processo sairia do usuário e chegaria até o canal escolhido — para dar uma volta até operadora, passando antes pela programadora (SÉRGIO VINÍCIUS, 2009).

²² A distribuição é a ponte entre o produto (filme) e sua disponibilização (exibição), ou seja, entre o emissor (diretor) e o receptor (público). Com o filme finalizado, o distribuidor será o agente que fará sua circulação nas diversas janelas de exibição (sala de cinema, *home video*, TV por assinatura, TV aberta, entre outros) em diferentes territórios e para públicos variados (SILVA, 2010a).

²³ Agência Nacional do Cinema. **RELATÓRIO ANUAL DE GESTÃO DO FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL – FSA: EXERCÍCIO DE 2013**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2014.

FIGURA 1: linhas de financiamento do PRODAV

MÓDULO	LINHA DE FINANCIAMENTO	PERFIL DO PROPONENTE	CONTEÚDO
Produção e comercialização	Prodav 01: Produção de conteúdos para o mercado de TV	Produtoras independentes brasileiras	Seleção, em regime de fluxo contínuo, de obra seriada documental, de ficção ou de animação, e documentários.
	Prodav 02: Programação de conteúdos para TV	Programadoras brasileiras de TV aberta e TV paga	Suporte financeiro destinado à programação de conteúdos para televisão.
Desenvolvimento	Prodav 03: Núcleos criativos para desenvolvimento de carteira de projetos.	Produtoras independentes brasileiras; Empresas brasileiras que não apresentem, em seu instrumento de constituição, a atividade econômica principal de produção audiovisual	Obras audiovisuais seriadas, não seriadas de longa-metragem e de formatos de obra audiovisual para TV aberta, TV paga ou vídeo por demanda (VOD). Máximo de 05 projetos por cartela.
	Prodav 04: Laboratório de desenvolvimento de projetos de obras seriadas, não seriadas e formatos	Produtoras independentes brasileiras	Desenvolvimento de projeto de obra ou formato audiovisual destinado à exploração comercial na TV paga, TV aberta, salas de exibição ou vídeo por demanda (VOD).
	Prodav 05: Desenvolvimento de projetos de obras seriadas, não seriadas e formatos	Produtoras independentes brasileiras	Desenvolvimento de Projetos de obras audiovisuais seriadas e não seriadas de longa-metragem e de formatos de obra audiovisual para TV paga, TV aberta, salas de exibição ou vídeo por demanda (VOD).
Suporte financeiro automático	Prodav 06	Produtoras independentes brasileiras, distribuidoras e programadoras de TV	Financiamento em 3 módulos: a) produção: produtoras independentes; b) programação: programadoras/ canais em TV aberta e fechada; c) distribuição: para distribuidoras no mercado de salas de exibição
	Prodav 07: PAQ	Produtoras independentes brasileiras	Produção de obra nos gêneros ficção, animação ou documental. As obras devem ter sido premiadas por júri oficial nas categorias direção ou melhor filme.
TVs Públicas	Prodav 08: região Norte Prodav 09: região Nordeste Prodav 10: região Centro-Oeste Prodav 11: região Sudeste Prodav 12: região Sul	Produtoras independentes brasileiras	Seleção, em regime de concurso público, de projetos de obras com destinação inicial ao campo público de televisão (segmentos comunitário, universitário, e educativo e cultural).

Fonte: (MORAIS, 2016).

Conforme o estudo Emprego no Setor Audiovisual 2018²⁴, publicado pela ANCINE, esses segmentos foram responsáveis pela geração de 247.126 empregos diretos e indiretos por ano, em média, entre 2009 e 2015 (ANCINE, 2019).

Grande parcela dos recursos do FSA provém da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE) e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (FISTEL), que são contribuições recolhidas dos agentes de mercado (TAVARES, 2015a) que incide sobre a veiculação, a produção, o licenciamento e a distribuição de obras cinematográficas e vídeo-fonográficas. A partir de 2012, com a Lei 12.485, o pagamento da CONDECINE passou a ser obrigação também para operadoras de telefonia que prestam o serviço de TV paga, expandindo os recursos destinados ao fomento de modo

²⁴ _____. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. **Emprego no Setor Audiovisual**. : Estudo Anual 2018 (Ano-base 2016). Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/emprego_no_setor_audiovisual_0.pdf>. Acesso em: 01 out. 2019.

considerável. Esta exigência foi um dos pontos da Lei que foram alvos de discussões e disputas com setores estabelecidos do mercado (GOMES, 2016).

Em fevereiro de 2016, por exemplo, a Justiça expediu uma liminar que suspendia o pagamento da CONDECINE por parte das empresas brasileiras de telecomunicações. A decisão contemplava o mandado de segurança impetrado pelo Sindicato patronal das empresas do setor (SindiTelebrasil) contra a ANCINE. A liminar não só concedia o direito ao não pagamento da contribuição, como exigia o recebimento retroativo dos anos anteriores. A liminar foi derrubada no mês de março do mesmo ano, pelo presidente do Supremo Tribunal Federal, ministro Ricardo Lewandowski (MORAIS, 2016).

A partir de 2012, o Comitê Gestor do FSA – CGFSA passou a adotar medidas para incentivo à regionalização e à descentralização do capital para as regiões fora do eixo, como a implementação de cotas regionais previstas na maioria das chamadas públicas lançadas a partir de 2013. Por este motivo, foi possível analisar que a divisão de recursos entre as regiões cresceu ao longo da última década, principalmente a região Nordeste, cuja participação atingiu 17,3% do total disponibilizado pelo FSA para projetos selecionados entre as regiões, em 2018 (ANCINE, 2019).

Vale citar que, em março de 2019, após a 44ª Reunião do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA), foram aprovadas a instauração de das seguintes cotas de diversidade racial e de gênero na Chamada de Concurso Produção para Cinema de 2018 (edital com recursos de R\$ 100 milhões):

- a) Mínimo de 35% dos recursos disponibilizados na chamada para projetos audiovisuais de produtoras independentes dirigidos por mulheres cis gênero ou mulheres transexuais/travesti; b) Mínimo de 10% dos recursos disponibilizados na chamada para projetos audiovisuais de produtoras independentes dirigidos por pessoas negras ou indígenas Além disso, os Editais da SAV/MinC com recursos do FSA, lançados em 2018, no valor total de R\$ 64 milhões, são temáticos, englobando: narrativas audiovisuais para infância, adolescência e juventude; documentários temáticos, sobre cultura afro-brasileira e indígena e para infância e juventude; e desenvolvimento de projetos com tema “200 anos de independência do Brasil”; projetos para infância e desenvolvimento de séries. Ressalta-se que os editais têm cotas específicas (com percentuais distintos) para novos diretores, diretores de regiões fora do eixo Rio e São Paulo, negros, indígenas e mulheres. (ANCINE, 2019)

Nota-se uma transição do modelo baseado apenas nos mecanismos de renúncia fiscal para um modelo que elenca como prioridade o efeito econômico para todos os agentes da cadeia, quais sejam: Estado, empresas produtoras e empresas programadores. Paralelamente, a agência estimula práticas de mercado voltadas para a geração de novos modelos de negócios, divisão de receitas e direitos patrimoniais partilhados entre os agentes, para assegurar a

sustentabilidade das empresas produtoras (TAVARES, 2015a). O FSA se consolidou como principal ferramenta para o desenvolvimento do setor audiovisual no país após as inovações trazidas pela Lei 12.485 de 2011, que fez com que o volume de conteúdo nacional na TV por Assinatura praticamente dobrasse (SILVA, 2014).

Pode-se inferir que, sem uma regulamentação no sentido de implementar cotas para a produção independente na televisão, restam reduzidos canais de exibição para as obras audiovisuais brasileiras (GOMES, 2016). Portanto, as medidas com o escopo de ocupar o mercado audiovisual e de promover a auto sustentabilidade do setor, vinculadas à ação estatal de regulamentação e de diálogo com os agentes envolvidos, conquistam um grande avanço com a aprovação da Lei da TV Paga, em 2011 (LIMA, 2015).

3.2 Marco Regulatório da TV Paga: Lei 12.485 de 2011

O quarto sustentáculo da Política de Fomento ao Audiovisual no Brasil é a Lei 12.485/11, sancionada em setembro de 2011 pela ex-presidente Dilma Rousseff. Também considerada como o marco legal da TV Paga, representou um avanço na mudança do mercado audiovisual brasileiro, pois suas normas previam a unificação da legislação nacional existente para o segmento. Esta Lei dispõe de artigos que estabelecem uma política de cotas para fomentar o mercado audiovisual nacional e os diversos setores da cadeia produtiva do audiovisual, uma área estratégica para a economia e para a cultura brasileira, com todas as suas variedades regionais. O mecanismo serviu para concretizar as diretrizes estabelecidas pela ANCINE, ao determinar condições que oportunizem a implementação dos investimentos previstos pelo Fundo Setorial do Audiovisual. (SANTOS, 2017).

Uma das proibições fundamentais da Lei da TV Paga consiste na impossibilidade de um mesmo agente exercer funções nos fluxos de produção, programação, distribuição e exibição de conteúdos. A partir do marco legal, foram instituídas quatro classes de agentes no mercado de TV paga no Brasil: produtora (desenvolve conteúdos), programadora (arranjo dos conteúdos em grades de programação dos canais), empacotadora (organizadora dos canais e programadoras a serem distribuídos) e distribuidora (entrega, transmissão, veiculação de pacotes a assinantes por meios eletrônicos) (BRASIL, 2011).

Outro ponto fundamental que a lei aborda é a obrigatoriedade da transmissão de conteúdos nacionais em canais de espaço qualificado²⁵ (CEQ), em que a programação é formada principalmente por filmes, séries, animações e documentários. Por conta da lei, estes canais passaram a ser obrigados a respeitar a cota de tela, ou seja, destinar 3 horas e 30 minutos semanais de seu horário nobre à veiculação de conteúdos audiovisuais brasileiros. Ademais, pelo menos a metade desses conteúdos deve ser desenvolvido por produtoras brasileiras independentes (MORAIS, 2016).

A obrigação de obedecer à cota de tela fez com que canais passassem a formular estratégias para união com as produtoras brasileiras independentes. É possível analisar alguns impactos da Lei nº 12.484 a partir de certos estudos que, no geral, apontam avanços no sentido de reformular o mercado de TV fechada, com aumento da presença de conteúdos nacionais, além da valorização da produção independente (LOPES, 2015). Deve-se atentar, no entanto, para as tentativas que os agentes de mercado promovem para transgredir as normas instituídas pelo Estado e para impedir a ampliação da concorrência, como a grande quantidade de reprises e as impugnações contra a Lei. Vale frisar a resistência da ANCINE frente a estas estratégias, e o consequente aumento da participação do conteúdo brasileiro na TV por assinatura, que entre 2012 e 2014 cresceu 159% (MORAIS, 2016).

Vale destacar uma campanha publicitária promovida pela operadora Sky, que tinha o escopo de estimular seus assinantes a se manifestarem contra a lei, antes de sua aprovação. À empresa, inclusive, acionou a Justiça para obstar sua implementação, com a alegação de que alguns artigos da Lei da TV Paga seriam inconstitucionais. O diretor da operadora usou argumentos como o aumento do preço das assinaturas dos canais pagos, além de que a iniciativa não fomentaria a produção nacional de forma efetiva. Chegou até a comparar o marco legal “ao que se fazia na antiga União Soviética”²⁶. Além da Sky, o partido Democratas (DEM) se somou a estas tentativas impedir a obrigação das cotas pelo Poder Judiciário, afirmando que esta medida e os novos poderes da ANCINE desrespeitam a Constituição Federal (VENTURA, 2012).

Percebe-se a reação desencadeada pela Lei se baseou na vontade dos agentes dominantes do mercado em manter a regulação mínima do Estado, de restringir a atuação da

²⁵ Canais de espaço qualificado cumprem os seguintes requisitos: ser programado por programadora brasileira; veicular majoritariamente, no horário nobre, conteúdos audiovisuais brasileiros, sendo metade desses conteúdos produzidos por produtora brasileira independente; não ser objeto de acordo de exclusividade que impeça sua programadora de comercializar, para qualquer empacotadora interessada, os direitos de sua exibição ou veiculação (BRASIL, 2011).

²⁶ BARROZO, Orlando. **A polêmica sobre a nova lei da TV paga**. Disponível em: <<https://orlandobarrozo.blog.br/a-polemica-sobre-a-nova-lei-da-tv-paga/>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

ANCINE apenas para regulamentar a lei, sem com isso incrementar a intervenção estatal nas atividades econômicas do setor de Serviço de Acesso Condicionado (SeAC)²⁷. A ANCINE defendeu o potencial da Lei para destravar a concorrência no setor da TV por Assinatura, por meio da permissão concedida às concessionárias de telefonia para utilizarem suas redes para oferecer serviços de TV. Sobretudo, destaca o papel das cotas do aumento da produção e da circulação do conteúdo audiovisual brasileiro (GOMES, 2016).

Disputas similares ocorreram quando, no governo Lula, foi apresentada à sociedade da minuta de projeto de lei criando a ANCINAV, órgão que substituiria a ANCINE (LIMA, 2015). Ao analisar o projeto de lei que pretendia criar a ANCINAV, percebe-se o escopo de formar uma agência cujas ações não seriam restritas a assuntos relacionados ao fomento econômico e à normatização de mercado, pois iria abranger também o estabelecimento de um perfil referente à escolha político-ideológica, em defesa da indústria audiovisual nacional, assim como valorização simbólica da cultura, abordando temas como “brasilidade”, direitos sociais, soberania, ética, diretrizes de política cultural como regionalização, descentralização, educação pela imagem e direitos do cidadão à fruição artística e cultural. Visava, também, destacar a abrangência do mercado audiovisual e o confronto à monopolização do segmento das telecomunicações (FORNAZARI, 2006).

Em um contexto em que 90% dos filmes exibidos pela TV brasileira eram produzidos nos EUA, menos de 10% da população brasileira frequentava cinemas, aproximadamente 75% do mercado exibidor brasileiro estavam ocupados por filmes norte-americanos e mais de 90% dos municípios brasileiros não detinham de salas de cinema (FORNAZARI, 2006), a criação da ANCINAV objetivava equilibrar as condições de atuação dos agentes da indústria audiovisual brasileira, frente à produção internacional e ao monopólio de empresas de produção e distribuição de massa. Assim, por meio da fiscalização e regulação das atividades do segmento, realizadas por serviços de telecomunicações, radiodifusão e comunicação eletrônica de massa, TV a cabo, via satélite e multicanal, além de jogos eletrônicos, telefonia celular e internet que transmitam conteúdos audiovisuais, pretendeu-se preservar e amparar, com mecanismos especiais, a diversidade e a competitividade do mercado setorial interno (FERNANDES, 2014).

²⁷ Serviço de Acesso Condicionado - SeAC é o serviço de telecomunicações de interesse coletivo, prestado no regime privado, cuja recepção é condicionada à contratação remunerada por assinantes e destinado à distribuição de conteúdos audiovisuais na forma de pacotes, de canais de programação nas modalidades avulsa de programação e avulsa de conteúdo programado e de canais de programação de distribuição obrigatória, por meio de tecnologias, processos, meios eletrônicos e protocolos de comunicação quaisquer. (, 2019)

Por conferir uma intervenção maior na política pública, pela existência de normas simbólicas em seu texto, ligadas à defesa dos direitos culturais e fins sociais, assim como pela incorporação de outros setores do mercado audiovisual antes não regulados, que pagariam uma quantidade maior de taxas e contribuições e se subordinariam à regulação de seus conteúdos veiculados, forte foi a resistência contra a ANCINAV (FORNAZARI, 2007). Observa-se, então, que as tentativas de regulação dos meios de comunicação feitas pelo Estado trazem à tona o debate sobre a ameaça que estas ações podem causar à liberdade de criação e de imprensa, à livre-iniciativa, além do prejudicial aumento da carga fiscal sobre o setor e aparelhamento e aumento da estrutura burocrática da agência (FERNANDES, 2014). Por outro lado, quem defendia a proposta argumentava que o novo modelo poderia resultar em uma maior democratização do acesso aos meios de produção cultural e na proteção da diversidade cultural brasileira, ao contrário da centralização e da captura pelo setor privado, pela qual a ANCINE passava, quando recentemente criada (FORNAZARI, 2006).

Observou-se que o processo de disputa política para aprovar a ANCINAV foi semelhante ao enfrentado para publicação do marco regulatório da TV por assinatura em 2011. Do lado de quem defendia esses projetos, estavam novos diretores, produtores independentes e realizadores de regiões fora do eixo Rio-São Paulo. Já o grupo de opositores foi composto por redes de exibição e de telecomunicação, distribuidores estrangeiros, grandes produtores e cineastas “consagrados” do eixo Rio-São Paulo (FORNAZARI, 2007). Ademais, assim como se observou na insurgência contra a Lei 12.485, havia contra a ANCINAV argumentos de que seria uma tentativa de partidarização, controle da produção artística e cultural, censura, centralismo, autoritarismo, imposição de conteúdo e desestímulo à livre-iniciativa (FERNANDES, 2014).

Contudo, a nova agência trazia em seu texto o seguinte artigo:

“Art. 2º A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação não sofrerão qualquer restrição ou censura de natureza política, ideológica e artística (...)” e “Art. 4º, VI — salvaguardar a liberdade de expressão e a diversidade de fontes de informação”. Além disso, a defesa da identidade e do patrimônio cultural, a liberdade de expressão e de informação, a coibição de monopólios dos meios de comunicação e o estímulo à regionalização, aos conteúdos educativos e à produção independente estão consagrados na Constituição Federal, em seus artigos 215, 216, 220 e 221 (FORNAZARI, 2006).”

O processo de confluência, presente em vários países, também pressiona por revisões regulatórias que elevem o nível de competição do setor. Este processo, vinculado ao maior

estímulo à produção e à distribuição de conteúdo local e contando com a diversidade e a riqueza cultural do Brasil, pode garantir um maior dinamismo ao setor (OLIVEIRA; RIBEIRO, 2011).

Com a impossibilidade de aprovação de uma nova agência para substituir a ANCINE, a Lei da TV Paga surge como a ANCINAV possível. A Lei aprovada foi capaz de abordar um serviço de telecomunicações em perspectiva convergente, superando a fragmentação legislativa que havia no meio (OLIVEIRA; RIBEIRO, 2011).

Em resumo, as principais metas da lei 12.485 consistem em: expandir a produção audiovisual brasileira independente; estender a exibição de conteúdos audiovisuais brasileiros nos pacotes de TV por assinatura; uniformizar a legislação sobre TV por assinatura; fomentar a transparência nas relações econômicas e comerciais; e estabelecer diretrizes culturais entre empresas da cadeia produtiva do mercado audiovisual. Com a intenção de fomentar a produção brasileira, a Lei busca intervir econômica e culturalmente, com o imperativo das cotas de exibição de conteúdos locais, regionais e nacionais aos agentes econômicos que atuam no mercado de TV por assinatura (SANTOS, 2017). O marco legal estabelece cotas para conteúdos brasileiros em canais de espaço qualificado de TV a cabo, cotas para a introdução de canais brasileiros nos pacotes fornecidos pelas operadoras, distribuidoras e empacotadoras. Ademais, também determina cotas para a transmissão do que é produzido por produtoras brasileiras independentes. Assim, os setores mais afetados pela lei são a produção, programação, empacotamento e a distribuição de conteúdos audiovisuais (GOMES, 2016).

Ao instituir as cotas de canal, com a condição de que pelo menos a metade dos conteúdos audiovisuais tenha sido feita nos 7 anos anteriores à sua difusão (BRASIL, 2011), a Lei 12.485/11 objetivou fomentar a produção audiovisual brasileira independente, assim como aumentar gradativamente o espaço de conteúdos brasileiros nas grades de programação, ao exigir um tempo mínimo de exibição nos pacotes de TV por assinatura. Além disto, a Lei também garante recursos complementares ao FSA, recolhidos pelo pagamento da CONDECINE que incide sobre a veiculação, a produção, o licenciamento e a distribuição de obras cinematográficas e vídeo-fonográficas, o que trouxe novas possibilidades de financiamento de projetos audiovisuais (SANTOS, 2017).

Apesar da inovação que trouxe, a Lei da TV Paga, no entanto, não abarca passivos regulatórios fundamentais, bem como não respondeu às mudanças mercadológicas causadas pelas novas tendências do consumo de mídia. A televisão aberta prossegue sendo regulada pelo Código Nacional de Telecomunicações de 1962 (JAMBEIRO, 2008), sem imposição de percentuais para programação regional ou independente, apesar da sua previsão constitucional

(BRASIL, 1988). Diferente do que é estabelecido no mundo inteiro, os impedimentos para a formação de oligopólio e do monopólio são reduzidos (OLIVEIRA; RIBEIRO, 2011).

Outro segmento que ficou excluído pela normatização da lei é o serviço de vídeo sob demanda (*video on demand*), assim como o serviço de *streaming*, em que existe uma proposta de programação que é controlada pelo usuário. Já havia a noção de que estas novas formas de consumir conteúdos eram uma tendência que poderiam tornar o estabelecimento das cotas de conteúdos na TV fechada uma medida ultrapassada, visto que este segmento perde um número maior de assinaturas com o passar do tempo (OLIVEIRA; RIBEIRO, 2011).

Em setembro de 2019 à CCT (Comissão de Ciência, Tecnologia, Inovação, Comunicação e Informática) do Senado Federal discute o Projeto de Lei nº 3.832²⁸, que propõe mudanças nos artigos 5º, o qual limita a participação cruzada de empresas no serviço de distribuição, mediante a proibição, imposta a companhias que fornecem serviço de TVs a cabo, que impede que estas tenham mais que 30% do capital das programadoras de canais e das produtoras de conteúdo. Tenta-se alterar também o 6º da legislação, que impõe a contratação de talentos brasileiros e aquisição dos direitos de transmissão de conteúdos nacionais às distribuidoras.

Os artigos citados demonstravam o empenho para coibir a chamada “verticalização” no setor, situação que se configura quando operadoras de TV por assinatura detém o domínio de canais e de empresas que produzem conteúdo, e vice-versa, como acontecia até a aprovação da Lei em 2011 (DOMTOTAL, 2019).

Por este motivo, há a preocupação de que as alterações na lei causem retrocesso, pelo fato de que a retirada do limite na participação cruzada pode abrir ainda mais espaço para monopólios de telecomunicações no Brasil, além de facilitar a entrada de grupos estrangeiros no mercado brasileiro, sem que se preocupem com a verticalização. Ademais, o debate sobre as mudanças na legislação não abrange nenhum avanço na regulamentação dos sistemas de *streaming*. O temor aumenta ainda ao considerar que foi imposta à ANCINE uma paralisação, o que a coloca em crise, como também bloqueia a produção audiovisual brasileira, que ainda não se desenvolveu de forma que ficasse independente do órgão. A situação tende a piorar por conta do mau relacionamento da agência com o presidente Jair Bolsonaro, que recentemente criticou o órgão por incentivar projetos com temáticas LGBT. O novo Governo também optou

²⁸ Altera a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, que dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado, para eliminar as restrições à concentração da propriedade entre prestadoras de serviços de telecomunicações de interesse coletivo, concessionárias e permissionárias de serviços de radiodifusão sonora e de sons e imagens e produtoras e programadoras do Serviço de Acesso Condicionado. AUTORIA: Senador Vanderlan Cardoso (PP/GO).

por afastar Christian de Castro Oliveira, diretor-presidente da ANCINE (NOBREGA; SCHWINGEL, 2019).

O edital criticado e suspenso se direcionada justamente para o chamamento de projetos a serem difundidos pelas TVs públicas. Além da categoria que visava o financiamento de séries com temática LGBT, foram impossibilitados também o investimento para cerca de outros 70 projetos, divididos em 12 categorias, dentre as quais se encontram sociedade e meio ambiente, qualidade de vida e profissões. O ocorrido aconteceu após diferentes pronunciamentos em que o presidente prometeu interferir no teor das produções financiadas pelos mecanismos gerenciados pela ANCINE, por meio da instituição de um filtro ou retirar da agência o controle do FSA. O presidente focou as críticas em quatro projetos de séries, aprovados para a última fase do edital e inscritos nas seções de diversidade de gênero e sexualidade: “Afronte”, “Transversais”, “Religare Queer” e “Sexo Reverso”. Caso aprovados por uma comissão especial, os projetos seriam contemplados com verbas de R\$ 400 mil a R\$ 800 mil cada um, oriundas do FSA. Com verbas de até R\$ 1,5 milhão, cada uma das seções teria cinco vencedores, um para cada região do país (CLARA BALBI, 2019).

O diretor de “Transversais”, série documental que visa abordar os sonhos e desafios de cinco pessoas transgênero que moram no Ceará, Émerson Maranhão conjectura se a suspensão temporária não foi a forma que o Ministério da Cidadania encontrou de não pagar os recursos aos contemplados pelo edital, pois não poderia alterá-lo. Ele, assim como o produtor executivo desta produção, declarou que os pronunciamentos de Bolsonaro ao Ministério da Cidadania e à ANCINE foram questionados por meio de ofícios encaminhados pelos dois profissionais, que objetivam também protocolar ações jurídicas em relação à suspensão do concurso (CLARA BALBI, 2019).

Na portaria 1.576/19, publicada no Diário Oficial, que oficializou a decisão, o Ministério da Cidadania justifica a interrupção temporária do edital afirmando a necessidade de recompor os membros do Comitê Gestor do FSA. Quando tal recomposição fosse realizada, conforme à portaria, o comitê fará uma reformulação dos critérios e das diretrizes utilizados nas aplicações dos recursos do FSA, assim como os parâmetros de julgamento dos projetos e seus limites de valor. (CLARA BALBI, 2019).

Os frequentes discursos do presidente, contra as políticas culturais e principalmente aquelas gerenciadas pela ANCINE, preocupa artistas, cineastas, roteiristas e produtores que, inclusive, reuniram-se no dia 4 de novembro de 2019, no Supremo Tribunal Federal, para discutir se o decreto que alterou a estrutura do Conselho Superior do Cinema era constitucional ou se caracterizava-se como censura. A audiência pública foi convocada pela ministra Cármen

Lúcia, relatora da ação da Rede Sustentabilidade, que discute um decreto, de julho, do presidente Jair Bolsonaro. O Conselho Superior do Cinema, que traça as diretrizes do setor, saiu do Ministério da Cidadania e foi para a Casa Civil. O governo reduziu o número de representantes da indústria cinematográfica pela metade, bem como a participação da sociedade civil, e ficou com a maioria dos assentos. A Rede afirma que essa alteração foi uma forma de esvaziar o conselho e censurar a produção audiovisual brasileira (JORNAL NACIONAL, 2019).

O Supremo vai julgar a constitucionalidade do decreto que mudou o Conselho Superior do Cinema, decidir se o presidente poderia ter feito as mudanças e se elas prejudicam ou não o setor. A ministra Cármen Lúcia vai preparar um relatório sobre as discussões no Supremo. Só então será marcada uma data para julgamento do tema no plenário (JORNAL NACIONAL, 2019).

3.3 Impacto da Lei da TV Paga

Os estudos sobre o tema conferem aos efeitos econômicos da Lei 12.485/11 um aspecto multidisciplinar, percebido em consequências no campo legal, cultural e social (HERSCOVICI, 2014).

Antes da Lei da TV Paga, no ano de 2010, apenas 1,23% dos conteúdos nos canais de filmes, séries e animação, considerados de maior valor artístico-cultural, eram brasileiros (OLIVEIRA; RIBEIRO, 2011). É por este motivo que o desenvolvimento no setor era esperado após a aprovação da Lei, pois haveria não somente o acréscimo de recursos, mas também espaço garantido na programação de canais brasileiros e estrangeiros. Isto por conta de uma história de lutas, de conquistas e de sucessos, mas há também o reconhecimento de que é necessário empenho para que os avanços do audiovisual prossigam (GOMES, 2016).

Ademais, antes do marco legal analisado, a produção audiovisual brasileira estava concentrada em certos núcleos metropolitanos, que hospedavam as principais infraestruturas criativas dos oligopólios midiáticos nacionais. Assim, desde sua promulgação, houve um crescimento dos índices de veiculação, de comercialização e de produção audiovisual nacional, por conta das oportunidades que o texto legal cria para o mercado audiovisual brasileiro. Havia a previsão de que, caso passasse a ser uma política contínua com constantes aperfeiçoamento, aumentasse o número de pesquisas sobre os efeitos econômicos, culturais e políticos, e os benefícios usufruídos tanto pelos profissionais do setor, como pela sociedade em geral (SANTOS, 2017).

O mercado audiovisual brasileiro se concentra no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, ou seja, as maiores empresas do ramo, que implementam a maior parte dos projetos da região, estão localizadas nessas duas cidades. Nas outras regiões do país, há a predominância de produtores de médio e pequeno portes, que tiram seu faturamento da produção de filmes publicitários, vídeos de casamento, aniversários e eventos em igrejas. A Lei 12.485 trouxe à oportunidade para estas empresas realizarem produções com aspectos culturais regionais, algo que não atraía o interesse dos chamados grandes *players*, ou grandes grupos econômicos do setor (SANTOS, 2017).

As novas produtoras formadas por causa do incentivo que à Lei da TV por assinatura são empreendimentos novos que ainda não alcançaram a sustentabilidade financeira. São também administradas por integrantes jovens, altamente especializados, porém ainda sem maturidade para comandar um negócio com altos riscos, como se observa no mercado audiovisual. Grande parcela dessas empresas não completou dois anos de exercício, possui poucos funcionários contratados com CLT, e suas atividades se sustentam por serviços de profissionais autônomos que executam as tarefas de maneira independente e sem vínculo de trabalho permanente com seus empregadores, (*freelancers*), mesmo com a dificuldade em conseguir mão de obra especializada disposta a trabalhar sem uma relação formal (SANTOS, 2017).

Além do mais, o funcionamento destas empresas depende de financiamento público, de forma que 70% da receita advém de editais, característica que reflete a escassez de capital privado na produção audiovisual regional e independente. O mercado de TV a cabo passou por um bom período de alto faturamento e abrangência nas últimas duas décadas, mas atualmente passa por uma fase de retração, por impactos da crise econômica global e interna. Assim, a conclusão de especialistas do ramo é de que haverá instabilidade neste mercado, o que irá demandar destas produtoras maior aptidão para se adequarem em nichos de produção (SANTOS, 2017).

Pode-se dizer que a Lei 12.485/11 alcançou toda a cadeia produtiva do campo. Mas seus impactos são mais nítidos quando analisada a produção realizada para ser transmitida na TV por assinatura. Os fundos designados ao FSA pelo CONDECINE tiveram o papel de aprimorar o cenário para a produção, primeiro elo da cadeia, pois são responsáveis por cerca de 55,4% dos recursos públicos direcionados ao setor, além de serem destinados a todas as regiões do país (SANTOS, 2017). Após a Lei, observa-se o aumento do número de produtoras e de projetos viabilizados por editais, assim como mais espaço para exibição na TV por assinatura, contrapondo-se ao problema estrutural da distribuição de produtos audiovisuais. Sabe-se que,

historicamente, o mercado produz muitos mais do que consegue distribuir, já que as distribuidoras estão ligadas a oligopólios nacionais ou aos grupos estrangeiros, interessados em vender os seus conteúdos importados (LIMA, 2015).

No âmbito do cinema de animação, antes da Lei 12.485/11, a exibição era restrita a comerciais de propaganda ou circuito de festivais. Depois da aprovação da Lei, como as emissoras de TV a cabo estavam obrigadas a suprir a necessidade de conteúdo nacional, os profissionais da animação do país também adquiriram a chance de levar o resultado de seus trabalhos criativos a um público maior e mais diversificado. A possibilidade real de exibição é o primeiro passo para a formação de um mercado para a animação no país e para conquista de um público fiel que possa conduzir seu trabalho para mercados, fora do Brasil (PEREIRA 2016). Foi nesta conjuntura que o número de séries animadas passou de duas para 44. Além disso, o Brasil tem levado séries para canais internacionais, como *Cartoon Network* e *Discovery Kids*. Alguns títulos, como “Show da Luna” e “Peixonauta”, já foram vendidas para mais de 150 países²⁹.

Do ponto de vista cultural, o crescimento da animação, para além do mercado da publicidade e do circuito de curtas-metragens, simboliza a viabilidade de mostrar o valor presente do bem cultural. Tal qual outras linguagens, como literatura, artes plásticas e música, a animação também pode ajudar a divulgar e valorizar, em âmbito local, nacional ou internacional, a riqueza e a diversidade cultural de nosso país, tanto pela existência de conteúdos típicos em seus roteiros, quanto pelo reconhecimento de um estilo ou escola própria da animação brasileira (NESTERIUK, 2011).

Contudo, conforme indica o Relatório Anima Fórum do Festival Anima Mundi feito em 2012, estimava-se que seriam imperativas pelo menos 20.000 horas de programação de conteúdo nacional para satisfazer a demanda do mercado que é impactado pela lei, após sua aprovação. Estudos indicam, porém, que o contexto brasileiro se encontra longe de conseguir alcançar este patamar (PEREIRA, 2016). Mas não se pode negar que regulamentação da TV Paga trouxe grandes perspectivas para o mercado audiovisual brasileiro. Foram desenvolvidos novos modelos de gestão de produção e vantagens competitivas, na tentativa de expandir o mercado para séries de animação, que as permitiram a entrada de produtoras independentes brasileiras nesse mercado (GATTI JUNIOR; GONÇALVES; BARBOSA, 2014). Desta maneira, houve a tentativa de atender à reivindicação da própria indústria, pois a necessidade

²⁹ _____. Plano Nacional de Cultura. **Brasil lança maior número de animações em 22 anos**. 2018. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/2018/02/16/brasil-lanca-maior-numero-de-animacoes-em-22-anos/>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

de um produto criativo requer sempre atender aos anseios do público ou adaptar-se a uma força externa, que, nesse contexto, é à Lei da TV Paga (PEREIRA, 2016).

Assim, devido ao aumento do montante disponível para o mercado, em conjunto com uma maior oportunidade para distribuição e exibição, a Lei da TV Paga pode ser considerada a força motriz que impulsionou a cadeia produtiva do audiovisual desde sua aprovação (GOMES, 2016). Isto se confirma se forem comparados os registros de projetos feitos para TV fechada antes e depois da implementação da lei: o acréscimo da exibição foi de 158% de filmes brasileiros em canais estrangeiros. A exibição geral de produtos brasileiros, por sua vez, sentiu um aumento de 34% durante os anos 2012 e 2014 (SANTOS, 2017). Aliás, observa-se que a influência da Lei na cadeia produtiva gerou um efeito cíclico: por causa do espaço na TV fechada, maior é o estímulo para a produção. Assim, verifica-se um número maior de produtos audiovisuais para as distribuidoras de TV por assinatura. Ademais, quando essas distribuidoras consideram os produtos lucrativos, há o incentivo para que continuem a ser produzidos (OLIVEIRA; RIBEIRO, 2011).

Houve também o aumento no número de postos de trabalho e de produtores que surgiram impulsionados por mais recursos públicos no mercado (SANTOS, 2017). Mas pode-se afirmar que a Lei da TV Paga é uma vitória em que o impacto não se restringe aos resultados econômicos, pois representa, sobretudo, uma conquista política. Os filmes, curtas e séries amparados pelos editais do FSA já estão integrados ao patrimônio da cultura nacional e espelham a diversidade do povo brasileiro. Ressalta-se, porém, que, apesar dos avanços, são necessárias revisões e adequações para que a lei seja capaz de sobreviver com eficiência a longo prazo (MOREIRA, 2016).

Outro efeito é a regionalização da produção audiovisual, em que regiões fora do eixo Rio-São Paulo passaram a captar investimentos por meio dos mecanismos analisados. A concentração dos investimentos na região sudeste decresceu de 95% para 56%, mudança direcionada ao equilíbrio do setor, demonstrando certa maturidade do mercado audiovisual do Brasil (SANTOS, 2017).

4 DESCENTRALIZAÇÃO DOS RECURSOS DO FSA E DESENVOLVIMENTO DO CINEMA DE ANIMAÇÃO NO CEARÁ

4.1 Lei da TV Paga e estímulo ao desenvolvimento regional

A convergência entre o nacional e o global ou entre identidades particularizadas e “mundializadas” tem cada vez mais relevância para as políticas públicas audiovisuais. A associação de políticas regionais e mundiais, que garantem a diversidade na produção e recepção e que regulam os intercâmbios das indústrias culturais, deve ser levada em consideração pelos governos, a fim de viabilizar o desenvolvimento, afirmação e reconhecimento dos cinemas na região e no mundo. Uma ideologia formada em um país desenvolvido é transmitida para aqueles subdesenvolvidos, de maneira que interfere na cultura local. Essa ligação entre agentes nacionais e agentes internacionais fica ainda mais complexa com a existência de divisões territoriais no interior de cada país, distintos pela estrutura e pela concentração de forças mecanismos (SILVA, 2007).

Por meio deste novo arcabouço legal, a ANCINE demonstra o esforço em promover a auto sustentabilidade do setor e pôr em prática um de seus objetivos específicos: “fortalecer as micro, pequenas e médias empresas audiovisuais brasileiras”, estimulando “as boas práticas de governança corporativa”. Esta intenção, articulado com outra meta, que consiste em promover a competição isonômica no mercado de conteúdos audiovisuais, ao facilitar o acesso de produtoras e programadoras brasileiras a recursos financeiros (ANCINE, 2014).

Contudo, o progresso pode decorrer de forma altamente concentrada, tanto na produção como na programação, além da polarização de modelos produtivos, devido às distorções do setor e aos capitais previamente acumulados por determinadas produtoras. Assim, empresas já bem estabelecidas podem se tornar ainda mais competitivas, com capacidade para produzir séries ficcionais com grandes orçamentos para alguns canais, por exemplo. Por outro lado, empresas recém-estabelecidas no meio, que normalmente são pequenas produtoras, correm o risco de ficar relegadas à produção de obras de menor valor de mercado, sem grandes possibilidades de parcerias com diferentes perfis de canal. Essa polarização não é benéfica para a real prosperidade da indústria, pois o incentivo à diversidade de gêneros e formatos é mais interessante para a sustentabilidade do setor. Desta maneira, faz-se necessário o monitoramento dos canais e de produtoras por perfis, assim como o acompanhamento dos impactos da Lei da TV Paga sobre os agentes e o mercado audiovisual, a fim de garantir tratamento isonômico (LIMA, 2015).

As atividades culturais exercem grande influência no mercado de trabalho global e, como os setores culturais se concentram em lugares em que há maior densidade econômica, o resultado é um desenvolvimento desigual entre as regiões. Desse modo, políticas que tem o escopo de universalizar a cultura devem atentar para a alocação criteriosa de recursos para possibilitar o desenvolvimento das economias (SILVA, 2007). A proteção do pluralismo e das especificidades culturais de um país ainda é ponto central nas discussões e nas lutas referentes ao campo da produção cultural, nas suas diversas linguagens: música, teatro, dança, cinema, moda (DICKINSON, HARVEY, 2005). Também por causa da concentração dos meios de produção cultural, mormente cinematográfica, pelos grupos de produção de conteúdos midiáticos, observa-se a histórica desvalorização da cultura regional (LOBO, 2004).

Assim, o estímulo à produção recebeu destaque de maneira diferente de como era abordada nos textos legais anteriores, pois agora está amparado por um mecanismo que induz o desenvolvimento da produção fora do eixo Rio-São Paulo. O capítulo VI da lei trata de fomento à produção audiovisual e institui um indutor de fomento regional, com a finalidade de desenvolver culturas audiovisuais mais amplas, promovendo as produções locais (LIMA, 2015). Para tanto, foi estabelecido, em seu artigo 27, parágrafo 3º, inciso I, a previsão de que a destinação dos recursos advindos do pagamento da CONDECINE pelas prestadoras de SeAC terá que ser feita de acordo com as seguintes condições:

I – no mínimo, 30% (trinta por cento) deverão ser destinadas a produtoras brasileiras estabelecidas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, nos critérios e condições estabelecidos pela Agência Nacional de Cinema – ANCINE, que deverão incluir, entre outros, o local da produção da obra audiovisual, a residência de artistas e técnicos envolvidos na produção e a contratação, na região, de serviços técnicos a ela vinculados (BRASIL, 2011)

Deste modo, pelo menos 30% das receitas do Fundo Nacional de Cultura (FNC) reservados para a programação específica que visa respaldar o desenvolvimento dos programas PRODECINE, PRODAV e PROINFRA do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), deverá ser destinado às produtoras brasileiras das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Essa providência propicia a descentralização do capital do FSA e, conseqüentemente, um estímulo para empresas produtoras que não estão localizadas no principal eixo econômico do país (LIMA, 2015).

Apesar de ser uma grande conquista, os profissionais das regiões beneficiadas por esta previsão legal questionam sua real aplicação, pelo fato de não haver ainda instrução normativa que regulamente a Lei. O marco legal da TV por assinatura foi possibilitado por causa de uma construção coletiva, baseada em uma das principais pautas no audiovisual brasileiro: a procura

pela superação das distorções geográficas, como a concentração da produção no eixo RJ/SP, e pela nacionalização dos recursos, beneficiando a todos os estados da federação. Em 2003, uma articulação que ganhou força com a APCNN, Associação de Produtores e Cineastas do Norte/Nordeste, que ficou mais potente após a formação da CONNE, Conexão Audiovisual Centro-Oeste, Norte e Nordeste, composta por produtores e cineastas dessas três regiões que se associaram para reafirmar a relevância do Estado na implementação das políticas públicas para o audiovisual no Brasil (OLIVEIRA, 2018).

Fazem parte da macrorregião CONNE 20 Estados mais Distrito Federal, e aproximadamente 1.600 produtoras independentes cadastradas na ANCINE. A proposição é ampla e cooperativa, integrando as regiões e apoiando a diversidade, bem como proporcionando espaços de amplos debates sobre a questão. Por conta da articulação, a CONNE demarcou posição e mostrou sua importância econômica e artística, pois o cinema realizado na macrorregião teve sua originalidade e ousadia estética reconhecidas pela crítica especializada e premiadas nos mais importantes festivais do mundo. Outro aspecto relevante é que alguns desses filmes estão entre as maiores bilheteiras do país (OLIVEIRA, 2018). Inclusive, em 2019 se pode destacar “A Vida Invisível”, dirigido pelo cearense Karim Aïnouz, que venceu a mostra “Um Certo Olhar” no Festival de Cannes. Tornou-se o indicado do Brasil para tentar vaga no Oscar 2020 (THAÍS MATOS, 2019), após disputa acirrada com “Bacurau”, dos pernambucanos Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, outro longa-metragem que arrecadou quase R\$2 milhões em bilheteria no primeiro fim de semana, é responsável por levar mais de 130 mil pessoas ao cinema e já ocupa 6ª posição geral no ranking de melhores bilheteiras brasileiras³⁰.

Outro dos objetivos da ANCINE é protegida pela Lei da TV por assinatura em seu inciso II, parágrafo 3º do artigo 27, que prevê a reserva de 10% das receitas do FSA designada à produção de conteúdo audiovisual independente, de caráter educativo e cultural, para ser transmitido em canais de interesse público, como comunitários e universitários, e programadoras brasileiras independentes:

II – No mínimo 10% (dez por cento) deverão ser destinadas ao fomento da produção de conteúdo audiovisual independente veiculado primeiramente nos canais comunitários, universitários e de programadoras brasileiras independentes de que trata a lei que dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado (BRASIL, 2011).

³⁰ _____ . CORREIO BRAZILIENSE. 'Bacurau' arrecada R\$ 2 milhões em primeira semana de exibição: Produção brasileira conquistou o prêmio de melhor filme do Festival de Munique. 2019. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/09/04/interna_diversao_arte,780758/bacurau-bilheteria.shtml>. Acesso em: 23 set. 2019.

Ademais, o artigo 32 também faz parte do conjunto de mecanismos criados para estimular a diversidade cultural, assim como a diversidade das fontes de informação, de produção e de programação de conteúdos, pois obriga que estejam disponíveis em sua grade de programação, em todos os pacotes ofertados, os canais reservados para a Câmara dos Deputados, Senado Federal, Poder Executivo, Supremo Tribunal Federal, de caráter educativo, comunitário, universitário, e os de TV aberta (radiodifusão), sem quaisquer ônus ou custos adicionais para seus assinantes.

Entretanto, em 2011, A TV Paga alcançava aproximadamente 20% do total da população. Em agosto de 2011, a Folha São Paulo divulgou que naquele mês, de cada 100 TVs por assinatura ligadas no Brasil, mais de 60 sintonizam os canais abertos na maior parte do tempo, com a Globo sendo campeã na audiência. Além disso, o grupo Globo é também líder de audiência na TV Paga, por meio dos canais programados pela Globosat. Enquanto cerca de 40 canais, entre eles TV Justiça, TV Senado e Canal Brasil, registraram menos de 0,1% de *share*³¹, (de 0,09% para baixo). Portanto, é importante destacar que o aumento do serviço de TV por Assinatura não significa que o comportamento dos espectadores vai alterar automaticamente por conta da expansão da oferta de conteúdos (LIMA, 2015).

Enfim, a Lei da TV Paga tem a finalidade de quebrar oligopólios para que novos agentes tenham a oportunidade de prestar serviços e assim incentivar o desenvolvimento social e econômico do país. Estimulando efetivamente a concorrência, o Estado tem a intenção de reduzir o custo dos serviços e incrementar os investimentos destinados ao setor, de forma que as redes de comunicação do país sejam expandidas (GOMES, 2016).

A universalização da aquisição dos serviços de comunicação audiovisual por parte da população é um dos objetivos o Plano de Diretrizes e Metas declarado pela ANCINE, no qual há a proposta de tornar mais acessível para a população o consumo dos bens culturais, incluindo o serviço de TV Paga, assim como a possibilidade de ir ao cinema. Se analisado em conjunto com a prosperidade econômica que o Brasil vivia à época, o marco legal foi instituído em um período em que havia maior redistribuição de renda, como também maior acesso da população

³¹ Share representa, em porcentagem, a participação de determinado programa ou emissora no total de televisores ligados dentro de uma faixa horária. Pode-se obtê-lo pela averiguação da percentagem do número de espectadores de um programa relativamente aos níveis de outros programas concorrentes que sejam veiculados no mesmo horário. O *share* é usado justamente para permitir uma comparação do desempenho de um programa. _____ em: <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$share-de-audiencia](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$share-de-audiencia)>. Acesso em: 15 out. 2019.

ao serviço de TV por assinatura. Por esse motivo, o aumento de produções nacionais veiculadas em canais pagos era ainda mais significativo. Porém, apesar de a Lei 12.485 ser um avanço para o estímulo à pluralidade da programação, visto que promove a produção regional e independente, vale frisar que a TV Paga detinha, relativamente, baixa penetração no país, e a tendência é que esta fique cada vez menor (LIMA, 2015).

A TV por assinatura, que já teve 20 milhões de domicílios assinantes do país, atualmente está abaixo dos 17 milhões (dados de maio, da ANATEL). O consultor Omarson Costa, que ajudou a implantar a Netflix na América Latina, disse o modelo digital por aplicativos é o futuro da televisão. Assim, uma das controvérsias que gera confronto entre a opinião de alguns agentes do mercado, diz respeito à atualização do texto da Lei em função das inovações tecnológicas (EDIANEZ PARENTE, 2019).

A distinção destes agentes pode deixar mais evidente os interesses em disputa. De um lado, estão os canais internacionais, a Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT) e Associação Brasileira de Rádio e Televisão (ABRATEL), entidades que representam os radio difusores (canais da TV aberta, como Globo, SBT, Record). O advogado destas entidades, Caio Mário Pereira Neto, afirma que as ofertas dos serviços de *streaming* não se relacionam a nenhuma estrutura de telecomunicação e por isso não devem se enquadrar na lei do SeAC. Julio Worcman e Luis Antonio Silveira, respectivamente, representantes do Curta!, canal independente brasileiro, e da Brasil Audiovisual Independente (BRAVI), defendem que qualquer alteração no texto da Lei não pode travancar a participação dos conteúdos nacionais na TV a cabo, fator que é essencial para a sobrevivência de seus negócios e um dos principais objetivos do marco legal (EDIANEZ PARENTE, 2019).

Neste cenário, defende-se que a regulação e o financiamento de projetos audiovisuais, se feitos por meio de medidas afirmativas que levam em conta as injustiças históricas que constituíram a sociedade brasileira, podem ser considerados fatores estratégicos e políticos para promoção da diversidade. Pode-se afirmar que a democracia só é possível em uma conjuntura na qual interesses e visões de distintos grupos culturais sejam respeitados. Para que todos os sujeitos participem de modo isonômico do processo político, é necessário que a sub-representação nos meios de comunicação de massa, que desenvolvem um imaginário social sobre determinados grupos, seja ressignificada por intermédio do incentivo e da difusão de representações plurais (MOREIRA, 2016).

Defende-se que o audiovisual pode ser uma ferramenta para tanto de confronto, como de reafirmação dos “fascismos sociais” (JÚNIOR; GUERRA; ALMEIDA, 2008). Pela expressão, pode-se referir à criminalização da pobreza, da diferença e das lutas sociais, assim

como à difusão de valores condizentes com uma cultura hegemônica (cristã, branca, ocidental, liberal, conservadora, consumista). Pode-se reconhecê-la, também, em atitudes preconceituosas, existentes na democracia formal, que causam o desequilíbrio, fragmentação ou até quebra do contrato social. Estes fascismos sociais se manifestam em diferentes privações do espaço e dos serviços públicos, dos recursos naturais, do ambiente comunicacional e dos bens culturais (SANTOS, 2009). A partir destes pressupostos, cabe afirmar que os meios de comunicação, principalmente a televisão, funcionaram como força motriz para a manifestação destes fascismos sociais, bem como forte obstáculo para a promoção da diversidade dos direitos culturais no Brasil (MOREIRA, 2016).

Apesar da evolução referente à transparência nas concessões da radiodifusão para empresas privadas de comunicação, ainda há tolerância na legislação vigente. Por exercer forte influência na opinião pública e, conseqüentemente, nas decisões políticas, as tentativas de regulação do setor desencadeiam em muitas disputas, que resulta em processos lentos ou inacabados. Sabe-se que é conveniente, para certos agentes do setor, fazer com que as legislações permaneçam ultrapassadas e pouco funcionais (MOREIRA, 2016). Em 2010, o relatório da ANCINE³², mapeou a TV Aberta no Brasil, de modo que mostrou o descompasso entre o principal instrumento que regula a atividade de radiodifusão, o Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT) de 1962, e a Constituição Federal de 1988, a qual criou um capítulo específico sobre a Comunicação Social e, deste modo, determinou competências, regras, procedimentos e princípios relativos às concessões de rádio e TV. De fato, houve mudanças no CBT por decretos e leis, mas diversas questões estabelecidas pela Constituição continuaram, até a publicação da Lei da TV por Assinatura, sem regulamentação, como é o caso do estímulo à produção independente e regional, da vedação ao monopólio e oligopólio e do equilíbrio entre os sistemas público, privado e estatal (ANCINE, 2010).

Por conta desta dificuldade em regulamentar o setor, a estratégia feita pelos governos Lula e Dilma foi efetuar reajustes pontuais, mas substanciais, como é o caso da aprovação da lei nº 12.485/2011. Como examina Manoel Rangel, ex-presidente da ANCINE, em pouco tempo, a Lei já foi capaz de reorganizar o setor da TV paga no país, proporcionando espaço para conteúdo nacional, de produtoras independentes, nos diversos canais de televisão. No entanto, o grande efeito desse marco regulatório aconteceu apenas na TV paga, sem contemplar a TV aberta que é efetivamente acessível a todos os brasileiros. Desta maneira, a conseqüente

³² _____. Superintendência de Acompanhamento de Mercado – SAM. **TV ABERTA: MAPEAMENTO**. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema – ANCINE, 2010. 80 p.

diversificação de conteúdos e representação da pluralidade cultural possui um alcance relativamente limitado, enquanto o sistema comunicacional prossegue colaborando para o fortalecimento dos fascismos sociais citados (MOREIRA, 2016).

Pode-se criticar o Estado pela incapacidade para enfrentar com os embates políticos em torno da comunicação e a conseqüente posição retrógrada em que o Brasil se coloca, pois, desde a década de 70, discute-se que regular a comunicação fortalece a democracia. Enquanto a Unesco e outros países investem na regulação dos meios de comunicação e da indústria cultural, o Governo brasileiro assume a narrativa do Estado mínimo (RAMOS, 2005).

Ao afirmar que a diversidade na comunicação é indispensável para o direito de promover, proteger e preservar a identidade cultural, assim como o empenho para o desenvolvimento cultural, de todos os grupos sociais. Os Estados, por sua vez, compreendidos como um agrupamento complexo em que se identificam instituições públicas, convenções, normas, leis e valores, devem fixar políticas redistributivas que estimulem a convivência e harmonia entre as diferenças culturais. Na elaboração das políticas públicas, deve-se pensar na heterogeneidade como uma base para a democracia, não um obstáculo. Ademais, deve-se não apenas resguardar a diversidade, mas desenvolvê-la, pois as economias criativas locais são mecanismos essenciais para o desenvolvimento democrático da Cultura e da informação nas sociedades globalizadas contemporâneas (SILVA, 2007).

Enfim, sabe-se que não há possibilidade de cumprir essa política de forma plena somente com a atuação da ANCINE e do Governo Federal, ainda mais em um contexto de instabilidade política e econômica por que passam as instituições que norteiam a política cultural. Desse modo, é importante o estabelecimento de parcerias e participação ativa de governos estaduais e municipais na formulação de suas próprias políticas de incentivo e suporte ao audiovisual, por saber, com mais propriedade, as potencialidades e necessidades específicas do cenário local.

4.2 Conjuntura do audiovisual cearense

Para realizar a presente análise, foi consultada, principalmente, a Cartografia do Audiovisual Cearense (2012), realizada pelo Governo do Estado do Ceará, através da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT), pela ANCINE, pelo Banco do Nordeste do Brasil e pela Universidade Federal do Ceará, através do Curso de Cinema e Audiovisual. A Cartografia se apresenta como um instrumento para a indução do desenvolvimento do setor audiovisual cearense, assim como um passo fundamental para a elaboração de uma política pública que seja capaz de prever uma articulação entre agentes da sociedade civil e setor público, seja do governo local (Governo do Estado do Ceará) seja do governo federal (ANCINE). A ação foi efetuada por meio de um Acordo de Cooperação Técnica entre a ANCINE e SECULT, com o objetivo de realizar a este documento, implementando o Programa Especial de Fomento (PEF), uma modalidade de incentivo ao audiovisual gerida pela ANCINE. Os programas especiais de fomento são apoiados por patrocínios advindos de empresas brasileiras para fruição dos benefícios fiscais, previstos pelo artigo 1º-A da Lei nº 8.685/93 (Lei do Audiovisual) (IKEDA, 2013).

A Cartografia não se restringiu ao apontamento ou à descrição das questões destacadas, pois reconheceu características sociais, influências de grupos que povoam o território, além de ter examinado e projetado alternativas para mudança do cenário estudado. Em especial, identificou e pesquisou em um contexto macro e os dados produzidos pela tem a finalidade de nortear os agentes que exercem influência no audiovisual cearense, tanto por parte do poder público, como grupos organizados da sociedade civil, realizadores e agentes individuais (IKEDA, 2013).

A elaboração deste documento demonstra a aspiração em alcançar o patamar de política de Estado, pois há mais certeza quanto à necessidade de políticas setoriais, por não ser baseada no senso comum e apenas na opinião política das coletividades interessadas em sua formulação. Isso transmite a preocupação em minimizar as decisões discricionárias, como também planeja a formação de uma política sistêmica, que supere as lacunas e conceba oportunidades (JANNUZZI, 2003).

Na formulação de políticas para o audiovisual, é preciso que haja estudos que analisem a situação do segmento no Ceará que, contudo, possui um setor cultural sem suficientes dados sistematizados. Desse modo, a Cartografia do Audiovisual Cearense unificou informações sobre o setor audiovisual local, não apenas sobre produção, mas também sobre os demais elos da cadeia produtiva, como distribuição e exibição. Em relação à produção, destacou as fontes

de financiamento e a organização das empresas produtoras e usou como indicador para aferir a necessidade de formalização do setor e de captação de recursos pelas leis de incentivo. Desta maneira, o documento objetiva servir de base para a criação de políticas, cujo impacto possa ser aproveitado pelos integrantes do setor audiovisual, mormente na aquisição dos recursos viabilizados, com possibilidade de execução em curto e médio prazos (BIZERRIL, 2012).

A Cartografia levantou dados socioeconômicos e de produção e Pesquisa com seis segmentos do audiovisual e do cinema cearenses: animação, cineclubes, formação em audiovisual, produção para a TV, curta metragem e longa metragem, e em outra etapa, registrou demandas, expectativas e impressões sobre o audiovisual no estado ³³ dos agentes representativos de diversos meio (IKEDA, 2013).

Segundo o instrumento citado, coexistem, no Estado do Ceará, dois modos de fazer e pensar cinema: um modelo mais direcionado para a indústria, cuja intenção é atingir um grande número de consumidores, disputando espaços nas salas comerciais; e um modelo que se preocupa mais com a experimentação e construção de linguagem, com uma produção menor, mas ainda assim profissional. Cabe destacar a produção de longas-metragens no Ceará é reconhecida nacionalmente pela diversidade da produção, o que representa a força do cinema no estado. Esta produção, que é feita há muitos anos, demonstrando a maturidade do audiovisual cearense. Porém, não se pode dizer que existe indústria de cinema no Brasil, muito menos no Ceará, ademais, quando se fala em longa-metragem de animação, o atraso observado é ainda maior. Isto porque, de acordo com a Cartografia, há apenas um longa cearense de animação registrado pela ANCINE (BIZERRIL, 2012).

Antes de adentrar nas questões do cinema de animação, que serão esmiuçadas nos tópicos seguintes, cabe afirmar que é necessário pensar em estratégias para que haja não apenas uma produção de boa qualidade, como vêm sendo feito no estado, mas também em formas de circulação, para que não fique restrito apenas no circuito dos festivais. As produções devem ser pensadas na singularidade, de forma que a formação de público não anule as plataformas de exibição existentes. O ponto central a ser discutido é a formulação de um mecanismo capaz de formar um mercado, não necessariamente preso aos moldes do mercado americano ou do eixo Rio de Janeiro-São Paulo (BIZERRIL, 2012).

O Ceará deve ser visto como um mercado diferente, que pode ser formado de modo diferenciado, horizontal, muito mais transversal, múltiplo e heterogêneo. Realizar filmes

³³ Mais detalhes sobre a metodologia da elaboração da Cartografia do Audiovisual Cearense podem ser consultados no próprio documento.

usando o cearense estigmatizado e estereotipado não é uma boa estratégia para despertar o interesse no cinema que se faz aqui. De fato, deve-se reconhecer a produção cearense no lugar da pesquisa e da crítica, contudo, não é como o grande público conhece. Observa-se a desvalorização da população cearense em relação aos produtos audiovisuais que são produzidos aqui e, conseqüente, desinteresse em assisti-los. Felizmente, existe um movimento em prol de uma renovação para mudar este quadro e para atrair espectadores para os filmes feitos no Ceará (BIZERRIL, 2012).

Pode-se afirmar que a captação de recursos no estado é insuficiente para o volume de realizadores. Ainda que a necessidade de arrecadação seja responsável por gerar uma certa competitividade entre os agentes, é necessário alterar esta dinâmica que cria canais em que poucos conseguirão usufruir e ampliar a colaboração entre os grupos e os coletivos, para que os profissionais possam prosseguir contribuindo conjuntamente (BIZERRIL, 2012). Ademais, a heterogeneidade e pluralidade, muito presente na produção local, deve ser considerada uma aposta e não algo que deve ser evitado, a fim de formar uma homogeneidade vendável (CANCLINI, 1998).

Observa-se a necessidade de investimentos direcionados à qualificação de profissionais e a escolas de formação contínua, principalmente na área de produção executiva, visando a análise e trocas de conhecimento sobre a produção local. Enfim, se estas condições e a quantidade de recursos disponíveis forem levados em conta, podem ser considerados elevados os padrões da produção cearense (BIZERRIL, 2012).

No geral, o que foi tirado da pesquisa feita com os agentes do mercado e registrada na Cartografia é que o Estado é responsável por pensar em como incrementar o investimento que possibilite aos cineastas o desenvolvimento de suas carreiras no estado e a construção de um cinema cada vez mais maduro (BIZERRIL, 2012).

É preciso a elaboração de uma política que proporcione mais oportunidades para debate dentro da SECULT, para que o Estado possa ouvir realizadores, produtores, alunos e questionar seus anseios, a fim de formar, coletivamente, um pensamento relativo ao audiovisual. Dentre as políticas elencadas pela Cartografia que serão suportes para o fortalecimento do campo, destacam-se a criação de investimentos e linhas de crédito para montagem de estúdios e produtoras, além daquelas que estimulem a regularização das produtoras já existentes. Para tanto, seria vantajosa o estabelecimento de um edital permanente de incentivo ao audiovisual, mecanismos de divulgação dos produtos cearenses, principalmente pelas TVs do estado (BIZERRIL, 2012).

Ademais, é necessário pensar em como o audiovisual cearense interfere na cidade e na cultura local, ao criar outra relação com ela. Por esse motivo, não deve estar submisso ao mercado comercial, narrativa que tem lógica, mas que não pode ser a lógica da política pública (IKEDA, 2013).

Quanto ao mercado, deve ser levada em conta a elaboração de estratégias específicas, como empreender um circuito de filmes cearenses em salas comerciais, a preços reduzidos, a fim de estimular o público. Deste modo, o mercado seria aquecido e o valor do produto elevado, possibilitando o recebimento dos recursos oriundos daquilo que foi feito, sem ter que a única opção seja esperar a publicação de edital para a produção de um novo filme (BIZERRIL, 2012).

Outrossim, deve-se procurar mudar o quadro atual, em que pouca gente tem chance de produzir cinema com aporte financeiro que possa disputar minimamente uma janela nas salas de cinema comercial. Além disso, o suporte das Televisão, como já reconhecido em âmbito nacional e discutido nos tópicos passados, faz-se necessária para estimular o mercado e para tornar mais fácil o acesso às produções do estado, pois dá a chance para que os produtos audiovisuais cearenses continuem a ser exibidos anos após sua estreia (BIZERRIL, 2012).

Todavia, a lógica de formular políticas públicas para o setor audiovisual, com foco apenas no mercado comercial, já foi experienciada e se mostrou insuficiente para as demandas do meio (ALVARENGA, 2010). O Estado serve para o interesse público e deve incentivar a produção, a expressão cultural e a distribuição, de acordo com a realidade, sem que o estímulo funcione em função exclusivamente deste mercado. Portanto, ao formular uma política pública, é preciso considerar as que já foram feitas e suas consequências (GUERRA, 2015).

4.3 Cinema de animação no Ceará

A classe dos animadores cearenses é bastante consciente do valor de seu trabalho, afinal, quatro animações cearenses estão entre as 100 melhores do Brasil (MARANHÃO, 2018). Porém, percebem o desprestígio do meio, quando comparado a outros segmentos do audiovisual. Mas existe altivez entre os integrantes deste campo em apontar o potencial da animação para o desenvolvimento da economia criativa local e, assim, gerar muitos empregos (BIZERRIL, 2012). Paralelamente, o incentivo à animação pode significar também a promoção da diversidade cultural e estética, pois pode tecer diferentes leituras da cultura local, sem se restringir aos assuntos tradicionalmente abordados, por meio de várias técnicas (FILME CULTURA, 2013).

Percebe-se, contudo, a existência de certos problemas que dificultam a contratação dos profissionais do mercado, como a desvalorização da animação local, o que faz com que seus serviços, cobrados por um valor que corresponde à metade do que é ofertado fora do estado, sejam considerados caros. Constatou-se ainda o desconhecimento dos empresários e das produtoras em relação à animação que se faz aqui e, por isso, encomendam produtos de fora do estado (BIZERRIL, 2012).

Além disto, existe a noção de que a animação é uma arte cinematográfica que exige uma sólida formação técnica. Durante a elaboração da Cartografia, foi observado que faltava mão de obra especializada, principalmente especialistas em técnicas e materiais de *stop-motion*³⁴, e a demanda por estúdios que trabalhassem com a criação de sons para as animações. Assim, ressalta-se a necessidade de políticas públicas direcionadas à formação de animadores e às demais áreas do gênero cinematográfico, assim como a criação de novas escolas em regiões estratégicas no estado (BIZERRIL, 2012).

Outra dificuldade apontada pelo documento foi a necessidade de reunião dos animadores em grupos de discussão, pois a maior parte das produções é realizada em grupos isolados e, inclusive, com recursos próprios. Criar pequenos projetos para contemplar realizações pontuais são importantes para a sobrevivência do setor, mas não explora todas as possibilidades da linguagem para o desenvolvimento local. Dentre as ações indicadas pela Cartografia, seria mais proveitoso que os projetos fossem feitos juntos, como também o fortalecimento dos eventos e festivais voltados para a área (BIZERRIL, 2012).

Deste modo, evidenciou-se que é preciso pensar em estratégias para a formação de mercado, desenvolvendo atividades para o mercado publicitário, estreitando a relação com as TVs, as quais poderiam estimular a produção e possibilidade a veiculação das animações cearenses, além da criação de canais de difusão mediante as plataformas móveis (smartphones e tablets) (BIZERRIL, 2012).

Por fim, havia a noção de que era necessário enfrentar disputas políticas com o objetivo de reformular os editais da SECULT, para que contemplassem todos os segmentos do audiovisual, já que a ficção se encontrava em posição privilegiada, em detrimento dos outros setores. Havia também a expectativa por conta das oportunidades trazidas pela Lei 12.485/11 e

³⁴ Técnica de animação em que as imagens são capturadas por um equipamento fotográfico e são exibidas em sequência em um intervalo de tempo, o que cria a ilusão de movimento. O estilo, a forma e a direção podem ser trabalhados com diversos tipos de objetos, tais como marionetes, massa de modelar, miniaturas, esculturas ou qualquer outro objeto real que possa ser fotografado (DECCACHE-MAIA; GRAÇA, 2014).

os consequentes editais voltados para a produção de conteúdo para a Televisão (BIZERRIL, 2012).

Nos pontos seguintes serão apontadas as conquistas para cenário da animação do Estado, ocorridas após a publicação da Cartografia do Audiovisual Cearense, que tiveram como suporte o arcabouço legal apresentado ao longo deste trabalho.

4.3.1 Séries de Animação cearenses

Duas produções se caracterizam como um marco para a animação cearense: “Astrobaldo”, da produtora Lunart e “Um Conto em Cada Ponto”, da Tusche. Ambas foram contempladas no PRODAV 09, linha de financiamento específica para produtoras independentes do Nordeste, que intensificaram a discussão no estado sobre pensamento de mercado, ritmo de produção e prazo, assim como articulação com a TV. Estas realizações fazem parte do contexto em que as TVs Públicas do Brasil disponibilizavam 49 horas de conteúdo audiovisual brasileiro independente, produzidos em estados de diferentes regiões do país, para compor uma programação variada de séries e telefilmes de animação, ficção e documentários, direcionadas para diferentes públicos. Assim, foi a TV O Povo, como emissora educativa, que teve acesso a este acervo diverso e de qualidade, e configurou-se como veículo para exibição deste conteúdo independente, realizado no Ceará (ADRIANO NOGUEIRA, 2017).

De acordo com os dados levantados pela Cartografia do Audiovisual Cearense, a maior parte do tempo útil de programação da TV O Povo é local (62,7%), apesar de sua afiliação à TV Cultura. Porém, o espaço para a produção independente é pequeno, pois 93% do tempo útil de programação local é produzido pela própria emissora (BIZERRIL, 2012). Então, o PRODAV 09 se mostrou um importante instrumento para iniciar a mudança desta realidade. Por meio dele, produtoras independentes de todo o país foram selecionadas por editais regionais e tiveram a oportunidade de realizar uma variedade de séries para serem exibidas em TVs públicas. Assim, além da TV O Povo, mais de 120 emissoras públicas exibirão o produto, além do fato de ter reunido público, principalmente crianças, para assistir à exibição destas séries no Cineteatro São Luiz (ADRIANO NOGUEIRA, 2017).

Em declaração feita ao site do jornal O Povo³⁵, o realizador da série “Um Conto em Cada Ponto”, Telmo Carvalho, explica:

³⁵ ADRIANO NOGUEIRA. Jornal O Povo. **Telinha cheia de novidades**. 2017. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2017/06/telinha-cheia-de-novidades.html>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

“A experiência deste edital foi inédita, já que suas produções anteriores eram de caráter autoral e em formato de curta. “É muito novo para a gente. Uma série envolve mais coisas, tem o diferencial de ser para a televisão, ter um público-alvo. É diferente. (...) Está sendo bem recebida pelo mercado e pelo público e que uma nova temporada está sendo pensada. Existe também o projeto de um longa no mesmo universo. Outro plano é levar Um Conto Em Cada Ponto para o mercado internacional. “Estamos vendo essa possibilidade. É importante divulgar esse trabalho que é quase 100% cearense. A única coisa que não foi possível fazer aqui foi a audiodescrição. Hoje tem estúdio para trabalhar animação e sonoplastia no Ceará. É um material de qualidade feito por cearenses”

A série, voltada para crianças de 4 a 6 anos, produzida pela Tusche Produções e pela Corte Seco Filmes, foi criada pelos realizadores Telmo Carvalho e Mariana Medina. A temática da série deveria ser sobre lendas brasileiras, pois já estava previsto no edital. Todavia, a equipe de produção escolheu abordar lendas desconhecidas. No enredo dos episódios, são contadas lendas de regiões, que vão desde Quixadá até o Rio Grande do Sul, e foram usadas diferentes técnicas de animação ao longo da narrativa, desde o tradicional em 2D ao *stop-motion* (ADRIANO NOGUEIRA, 2017).

Já Neil Armstrong Rezende, professor universitário e animador pioneiro no Ceará, tornou-se o primeiro cearense a dirigir uma animação que compõe o catálogo da *Amazon Prime Video*. Para o realizador, a notícia que a série “Astrobaldo” estaria disponível em uma das maiores companhias de serviço de *streaming* do mundo é relevante para mostrar que os profissionais do estado são capazes de realizar produções com qualidade internacional (VITÓRIA BARBOSA, 2019)

A série possui 13 episódios e conta a história de um menino que se chama Astrobaldo, que sonha em ser astronauta e sempre se imagina vivendo aventuras no espaço sideral. O projeto para produzir a série foi feito em 2014, devido a oportunidade de submetê-lo ao edital para TVs públicas, na categoria série de animação infantil. Por ter sido produzida com tecnologias 2D e 3D, foram necessárias duas equipes e um total de 35 pessoas, dentre as quais havia profissionais da animação, da modelagem, da finalização e da dublagem. O diretor reconheceu que o processo de trabalhar com estas duas tecnologias foi complicado, mas a finalização do projeto, assim como a de filme, foi bastante satisfatória, pois mostrou o que a produtora cearense é capaz de realizar (VITÓRIA BARBOSA, 2019).

Interessante citar o comentário de Neil sobre o gênero³⁶:

³⁶ VITÓRIA BARBOSA. Tribuna do Ceará. **Animação idealizada por cearense passa a integrar o catálogo do Amazon Prime Video**. 2019. Disponível em: <<https://tribunadoceara.com.br/diversao/cinema/animacao-idealizada-por-cearense-passa-a-integrar-o-catalogo-do-amazon-prime-video/>>. Acesso em: 30 set. 2019.

“É preciso seriedade e gostar. Animação é uma espécie de engenharia: você tem um monte de gente trabalhando 40 horas por semana, no mínimo, para construir algo”.

Portanto, pode-se dizer que os estúdios de animação do Ceará são capazes de competir em termos de criatividade. Porém, apesar das recentes produções, sabe-se que a animação tem um retorno demorado. O ciclo de produção, exibição e aceitação do público, para possível retroalimentação e sustentabilidade do estúdio, pode levar mais de dois anos. Por isso, é necessário garantir uma produção consistente, onde os estúdios, como em uma linha de produção, pudessem coordenar um trabalho após o outro, assim como a profissionalização do setor. Para que isto aconteça, contudo, deve-se garantir o financiamento (GATTI JUNIOR; GONÇALVES; BARBOSA, 2014).

De toda forma, iniciativas assim são essenciais para o desenvolvimento da indústria criativa do estado, e foram acompanhadas da criação do Fórum do Cinema de Animação Cearense (FOCA), o qual escreveu uma carta ao secretário da Cultura do Estado, Fabiano Piúba, que pontuava o fato de que o Ceará não possui longa de animação³⁷. No tópico seguinte será esmiuçado o embate político feito pela entidade para que no Edital de Cinema e Vídeo da SECULT do Estado do Ceará incluísse a previsão de dois longas, quatro curtas e duas séries de animação.

³⁷Apesar da declaração, consta na Cartografia do Audiovisual Cearense, em uma tabela presente na página 209, um longa-metragem de animação cearense chamado “1915 - O Ano em que a Terra Queimou”, que emitiu o Certificado de Produto Brasileiro (CPB) em 2010. Tal certificado é um documento legal que informa as procedências do filme e é usado pela ANCINE para registro e estatística. Apesar deste dado, cabe afirmar que os integrantes do FOCA, dentre os quais a autora deste trabalho faz parte, não tiveram acesso ao suposto longa de animação cearense na íntegra, sem mencionar o fato de que tal obra foi exibida em formato de minissérie com 100 minutos de duração, divididos em 20 capítulos de 5 minutos, exibida pela TV Ceará (TVC) (SINFRÔNIO, 2010).

4.3.2 Fórum Cearense de Animação (FOCA)

Ao longo do tempo, a categoria dos profissionais da animação foi desvalorizada por parte dos órgãos públicos e instituições representativas do Ceará. Por conta disto, animadores e demais trabalhadores do setor perceberam a necessidade de articulação política e de união para a defesa de seus direitos, a fim de lutar por oportunidades. Deste modo, o Fórum Cearense de Animação (FOCA) foi criado em 2016, com a intenção de representar a categoria, e atualmente é um espaço fundamental para diálogo e tomada de decisões, por meio de discussões amplas e democráticas. Desde então, seus integrantes se reúnem e se organizam, com o intuito de apresentar suas demandas para as principais instituições relacionadas a Cinema e TV no estado.

Foi devido aos esforços do FOCA, em parceria com a ABCA, que a SECULT contemplou, no último Edital de Cinema e Vídeo, cuja minuta foi lançada em 2016, as reivindicações feitas pelos profissionais da categoria, após a decorrência de pelo menos 8 anos sem nenhum projeto de cinema de animação contemplado. Apesar das resistências firmadas por setores mais favorecidos do audiovisual, que usaram como argumento uma suposta falta de demanda por projetos de animação cinematográfica no estado, foram instituídas vagas exclusivas para a produção de obras cinematográficas de curta e longa-metragem de Cinema de Animação, fato que configura um avanço no panorama audiovisual cearense, que ainda não apresenta longa-metragem de animação.

Após o período de avaliação dos editais, as atividades dos projetos contemplados por este edital estavam previstas para serem iniciadas em 2018 e, graças à forte posição firmada pelo FOCA, seriam viabilizados 2 longas, 4 curtas e 1 série que, em conjunto com os editais para produção de séries nas TVs Públicas, a TV O Povo e a TV Ceará, somariam mais de 500 horas de animação, quantidade que nunca foi produzida no estado. Até o ano de 2017, o audiovisual era considerado “um ponto fora da curva”, visto que, ainda que o país se encontrasse em uma crise econômica, a expectativa era que o audiovisual e a animação crescessem, devido aos resultados positivos das políticas públicas³⁸.

³⁸ _____. Manoel Rangel Neto. **Estudos da ANCINE apontam que o mercado audiovisual brasileiro segue crescendo:** Em 2014, atividades econômicas do setor audiovisual foram responsáveis por uma geração de valor de R\$ 24,5 bilhões na economia. Em 2007, o montante era de apenas R\$ 8,7 bilhões. 2016. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/estudos-da-ancine-apontam-que-o-mercado-audiovisual-brasileiro-segue>>. Acesso em: 04 out. 2019.

Confrontando os argumentos de que não é preciso abrir espaço para estimular a animação, foram habilitadas as inscrições de 14 curtas de animação, de proponentes habitantes de Fortaleza, Caucaia, Meruoca e Tianguá, além de 8 longas-metragens de animação, de proponentes habitantes das cidades Fortaleza. Pode-se fazer a ressalva de que o número de projetos de ficção submetidos foi maior, um movimento natural, já que tal segmento já está mais bem estabelecido na estrutura do audiovisual cearense, em relação à animação. Porém, se forem ignoradas as demandas dos profissionais da área, bem como reduzido o seu acesso aos recursos, não há como esperar crescimento da animação, apenas estagnação ou até retraimento. De qualquer forma, é interessante observar que os discursos de ambos os lados são característicos em qualquer disputa de interesses na pretensão de maior influência sobre a máquina pública. Afinal, a referida política pública cultural, do jeito que opera atualmente, remete à definição de ganhadores e perdedores nos mecanismos de alocação, com consequências redistributivas (MAJONE, 2014).

O Edital da SECULT recebia valores da ANCINE para complementar os recursos que seriam disponibilizados para os artistas locais³⁹. Porém, por causa da mudança institucional que se iniciou no país em 2016 e se agravou nas eleições de 2018, resultando na instabilidade que a ANCINE enfrenta (BARBALHO, 2018), não foi possível a remessa de valores para financiar os longas-metragens contemplados pelo edital. Assim, apenas os curtas foram realizados, fazendo com que o Ceará prossiga sem produções de longas feitos mediante técnicas de animação.

Por fim, a SECULT lançou recentemente o Edital de Cinema e Vídeo 2019, que destinará R\$ 8.100.000,00 de recursos para pagamento dos projetos selecionados⁴⁰, e que novamente contará apenas com recursos do estado, sem aporte da ANCINE. Deve-se frisar que foi observado um número recorde de projetos de animação inscritos no Edital de Cinema e Vídeo de 2016, que tende a crescer com o devido fomento, fazendo, assim, legítimas as reivindicações da classe. Nas reuniões e atividades que envolveram a elaboração deste novo Edital que foi lançado, os membros do FOCA reafirmaram a necessidade de união para fortalecer a representação da categoria, com o escopo de não perder o que já foi conquistado, como também avançar ainda mais. Dentre as principais causas que o Fórum defende estão: a

³⁹A parceria é realizada por meio do Coinvestimento Regional, que se propõe a investir recursos do FSA, em caráter complementar, em ações de fomento a serem propostas por órgãos e entidades da administração pública direta ou indireta estadual, municipal e do Distrito Federal, com a finalidade de desenvolver o setor audiovisual local a partir do lançamento de programas específicos (ANCINE, 2019).

⁴⁰ SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DO CEARÁ – SECULT (Estado). Edital Ceará de Cinema e Vídeo. 14. ed. Fortaleza, CE, p. 5.

realização do primeiro longa-metragem cearense de animação, o fomento para levantar o baixo número de obras animadas no Ceará e a busca pelo equilíbrio do cenário cinematográfico em relação aos demais gêneros. Portanto, é do interesse de seus membros a manutenção das vagas para 4 propostas de "Produção e Finalização de Curta-metragem de Animação" e 2 vagas para "Produção e Finalização de Longa-metragem de Animação", bem como desmembrar a categoria "Desenvolvimento de Projeto" nas três linguagens (Ficção, Documentário e Animação), de forma que resulte na criação da modalidade "Desenvolvimento de Projeto - Série ou Longa de Animação (Roteiro, *Teaser* e Bíblia)", que contempla especificações próprias do linguagem.

Ao ser lançado, o Edital de 2019 anunciou 2 vagas destinadas a produção de longas de animação, em que o valor máximo de repasse de cada projeto será de R\$750.000,00, além de 4 vagas para produções de curta-metragem de animação, de até R\$ 80.000,00 cada. O Edital de Cinema e Vídeo, porém, não atendeu à última demanda destacada pelo FOCA. Deste modo, a categoria "Desenvolvimento de projeto de longa-metragem de animação", que irá contemplar 2 projetos de longa do gênero, com custo máximo de R\$ 50.000,00, não foi reformulada para atender a demanda que se refere à criação ao desenvolvimento de outros elementos, como *Teaser* e Bíblia, que iriam compor o projeto de longa ou série de animação⁴¹.

4.3.3 *Anima Ceará*

O I Anima Ceará – Festival Nordestino de Cinema de Animação, Game e Web⁴² foi criado com ideia inicial de reunir todas as potencialidades da animação e premiar os melhores curtas-metragens do gênero, assim como ofertar cursos e seminários para as mais variadas plataformas: *web*, *game* ou aplicativos para *smartphones*. Assim, pretendeu expandir o fomento e a difusão, de forma a possibilitar aos cineastas e animadores cearenses um espaço para troca de conhecimentos entre as mais variadas plataformas e linguagens.

Com o objetivo de estimular o cinema de animação como ferramenta inclusiva e de aprendizagem, o Festival procura expor o potencial artístico cearense e nordestino Brasil afora, prestigiando suas produções, o que colabora para seu crescimento. O Anima Ceará promove a aproximação de produtores e de realizadores com o público, incentivando a formação de plateia

⁴¹ Ibid., p. 6-7.

⁴² Núcleo de Cinema de Animação da Casa Amarela Eusélio Oliveira. Anima Ceará: Festival Nordestino de Cinema de Animação, Game e Web. 2018. Disponível em: <animafestival.com.br/animaceara/2018/index.html>. Acesso em: 10 ago. 2019.

e elevando o cinema de animação para um nível de mercado e profissionalismo maior e mais competitivo. Ademais, ao ampliar o diálogo entre realizadores, produtores, desenvolvedores *web*, *apps* e *games*, quadrinistas, designers, agências de publicidade e produtoras de TV, dá oportunidade para a realização de novos contratos e parcerias, resultando no estímulo à economia local.

O Anima Ceará, portanto, aproveitou para abrir espaço dedicado à animação nordestina, graças à conjuntura de maior valorização da animação brasileira, tanto no Brasil como ao redor do mundo (CORREIO BRAZILIENSE, 2018), que pode ser observada no cinema e na TV⁴³.

⁴³ _____. Plano Nacional de Cultura. **Brasil lança maior número de animações em 22 anos**. 2018. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/2018/02/16/brasil-lanca-maior-numero-de-animacoes-em-22-anos/>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreende-se a importância da política cultural na sociedade, não apenas por conta das dimensões simbólica, histórica, artística, de identidade e de pertencimento, mas sobretudo em relação a sua relevância econômica (TOLILA, 2007). Isto porque a cultura, externalizada pela dinâmica das indústrias criativas, é fundamental para a geração de emprego e renda, assim como para o estímulo ao desenvolvimento local (UNCTAD, 2012). Nesse contexto, o audiovisual é uma das mais ativas indústrias do mundo e, no Brasil, o setor se mostra uma potência crescente, segundo dados divulgados pela Agência Nacional de Cinema, a ANCINE. Esse setor foi responsável por injetar R\$ 24,5 bilhões na economia brasileira em 2014, cifra superior à da indústria automobilística no mesmo ano, além de movimentar US\$ 1,74 bilhões entre importações e exportações de serviços audiovisuais, em 2015⁴⁴.

Ao longo deste trabalho, foi analisado como as mudanças de gestão no governo, e a consequente alteração da visão relativa ao papel do Estado, impactaram o mercado audiovisual no Brasil, já que este depende dos incentivos públicos. Outrossim, foi analisado o período em que a Administração Pública reservou especial atenção para o segmento e os mecanismos instituídos pela ANCINE, a partir de 2006, para construção de uma política pública efetivamente nacional, que considere todas as unidades federativas do país. Um movimento que ganhou força com a publicação da lei 12.485 de 2011, marco regulatório da TV por assinatura.

Assim, um dos objetivos do trabalho foi analisar o desenvolvimento do setor audiovisual a partir da demanda criada pela Lei da TV Paga, seus reflexos na ampliação da Indústria Criativa e consequente crescimento econômico no Brasil. Com a Lei, que prevê a obrigatoriedade de conteúdo audiovisual brasileiro de espaço qualificado nas grades de programação dos canais de TV fechados, cria-se a chance para a produção regional, com a facilidade para formação de parcerias com emissoras de radiodifusão locais. Ainda mais porque a necessidade de atuação do Estado para a aproximação da produção independente cearense com as TVs é uma demanda há muito apontada pelos agentes do setor.

Outros instrumentos estudados foram o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), principalmente seu Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV), que em sua modalidade 09, possibilitou não só a descentralização dos recursos

⁴⁴ _____. Manoel Rangel Neto. Estudos da ANCINE apontam que o mercado audiovisual brasileiro segue crescendo: Em 2014, atividades econômicas do setor audiovisual foram responsáveis por uma geração de valor de R\$ 24,5 bilhões na economia. Em 2007, o montante era de apenas R\$ 8,7 bilhões. 2016. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/estudos-da-ancine-apontam-que-o-mercado-audiovisual-brasileiro-segue>>. Acesso em: 04 out. 2019.

para fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, como também viabilizou a articulação da produção independente cearense com a TV Pública local. Como consequência, séries de animação do Ceará foram produzidas e tiveram sua exibição destinada para o campo público de televisão, mais especificamente a TV O Povo. Este cenário rico em produções, contudo, não será observado nos anos seguintes por conta da suspensão desta Chamada Pública, que hoje equivale ao PRODAV TVS PÚBLICAS 2018, realizada pelo Governo Federal. Como citado no presente trabalho, por conta da repreensão ao conteúdo que seria contemplado na categoria “Diversidade e Gênero”, que incentivaria 5 projetos, cerca de 70 projetos, distribuídos em 12 modalidades diferentes, que abordaria vários temas e que beneficiaria profissionais de diferentes regiões do país, foram também interrompidos (ANCINE, 2018).

Assim, esta e outras ações autoritárias e discriminatórias, realizadas pelo novo governo, que resultam no desmonte da ANCINE e de demais órgãos dedicados à elaboração e à execução de políticas audiovisuais, assim como os avisos de que haverá uma espécie de filtro instituído pelo Governo Federal para os conteúdos que serão incentivados, visando barrar principalmente assuntos ligados à temática LGBTI, constituem-se não somente como um entrave para a articulação da produção audiovisual regional com as TVs Públicas locais e para o consequente desenvolvimento do setor, como neste caso específico, mas também representam ameaças à liberdade de expressão do meio artístico (JANARY JÚNIOR, 2019).

Sabe-se que não há possibilidade de cumprir as políticas audiovisuais plenamente apenas com atividade em âmbito federal, ainda mais neste contexto de instabilidade política e econômica por que passam as instituições que norteiam a política cultural e, principalmente a ANCINE. Desta maneira, é importante o estabelecimento de parcerias e participação ativa de governos estaduais e municipais na formulação de suas próprias políticas de incentivo e suporte ao audiovisual, pois conhecem melhor as potencialidades e necessidades específicas do cenário local.

Por esse motivo, cabe mencionar as ações da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT) na tentativa de compor uma política integrada. Foi iniciado um processo de construção social e coletiva, por meio da Cartografia do Audiovisual Cearense, com a qual foi estabelecido um diálogo com artistas, técnicos, coletivos, empresas e instituições que realizam o audiovisual no estado e que almejam seu progresso. Também por meio de discussões democráticas, foi feita uma revisão substancial e qualitativa no Edital Ceará de Cinema e Vídeo, que além de ganhar um novo formato, admitiu vagas exclusivas para a animação.

Destacou-se, ao discutir o processo de implementação das políticas citadas, os frequentes atritos no setor do audiovisual, bem como a perpetuação de práticas por parte de

agentes que visam alcançar seus interesses, em detrimento do desenvolvimento sustentável do mercado (IKEDA, 2013).

De fato, sabe-se que as mudanças provocadas pelos mecanismos estudados podem não passar de apenas possibilidades para o estado e seus municípios, principalmente por fazer parte de um país com extensão continental e com uma tradição histórica de descontinuidades, casuísmos e uma herança de desigualdades (RUBIM, 2007). Mas é preciso destacar o papel do audiovisual, sobretudo do cinema de animação, pelo seu aspecto híbrido entre a cultura e indústria. Assim, não é somente um produto da indústria cultural, capaz de movimentar muito capital e que dependente de alta tecnologia e especialização técnica, mas também uma manifestação cultural e artística, dos modos de fazer e de ser, de uma sociedade plural. (IKEDA, 2013).

Pode-se afirmar, então, que incentivar a animação do Ceará é promover o desenvolvimento econômico do estado, a diversidade cultural, como também fortalecer o senso de identidade e pertencimento.

REFERÊNCIAS

- _____. Agência Nacional de Telecomunicações (ANATEL). **SeAC**. Disponível em: <<https://www.anatel.gov.br/Portal/exibirPortalPaginaEspecial.do?acao=&codItemCanal=1714&nomeVisao=Cidad%E3o&nomeCanal=TV%20por%20Assinatura&nomeItemCanal=SeAC>>. Acesso em: 18 set. 2019.
- _____. ANIMA MUNDI. **Anima FORUM 2012**: Relatório. Rio de Janeiro, 2012. 119 p. Disponível em: <https://issuu.com/festanimamundi/docs/relatorio_2012_web_alterado>. Acesso em: 30 set. 2019.
- _____. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMA DE ANIMAÇÃO (ABCA). **Histórico Brasileiro**: Quantidade de filmes de animação produzidos (até 2004):. Disponível em: <<http://www.abca.org.br/historico-anim-brasileira/>>. Acesso em: 10 set. 2019.
- _____. CORREIO BRAZILIENSE. **Brasil é homenageado no maior festival de animação do mundo**: O festival de animação de Annecy, na França, começa hoje e vai até o dia 16 com atrações internacionais e homenagens à animação brasileira. 2018. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/06/11/interna_diversao_arte,687677/brasil-e-homenageado-no-festival-de-animacao-de-annecy.shtml>. Acesso em: 16 set. 2019.
- _____. CORREIO BRAZILIENSE. **'Bacurau' arrecada R\$ 2 milhões em primeira semana de exibição**: Produção brasileira conquistou o prêmio de melhor filme do Festival de Munique. 2019. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/09/04/interna_diversao_arte,780758/bacurau-bilheteria.shtml>. Acesso em: 23 set. 2019.
- _____. DIÁRIO DA MANHÃ. **A extinção do MinC e o futuro das produções artísticas**. 2019. Disponível em: <<http://www.dm.com.br/cultura/2019/02/a-extincao-do-minc-e-o-futuro-das-producoes-artisticas.html>>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- _____. **Diversidade das Expressões Culturais**. Paris, Disponível em: <<http://www.iber museus.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-llkkiir948expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- _____. **FILME CULTURA: Aonde vamos com tanta animação?**. [s. l.]: Ctav - Centro Técnico Audiovisual; SAV - Secretaria do Audiovisual; Ministério da Cultura., v. 60, 2013.
- _____. INFOPÉDIA. Porto Editora. **Share de audiência**. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$share-de-audiencia](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$share-de-audiencia)>. Acesso em: 15 out. 2019.
- _____. JULINHO BITTENCOURT. Fórum. **Em 100 dias de Bolsonaro, a Cultura entra na UTI**: O governo de Jair Bolsonaro (PSL-RJ) veio para exterminar a Cultura e deixa isto claro a cada pronunciamento, atos e medidas anunciadas. Veja aqui dez itens do desmonte. 2019. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/em-100-dias-de-bolsonaro-a-cultura-entra-na-uti/>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

_____. KINOFORUM. **Fique atento! Alguns festivais exigem CPB, saiba como retirar o seu.** Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/noticia/649>>. Acesso em: 01 out. 2019.

_____. Manoel Rangel Neto. **Estudos da ANCINE apontam que o mercado audiovisual brasileiro segue crescendo:** Em 2014, atividades econômicas do setor audiovisual foram responsáveis por uma geração de valor de R\$ 24,5 bilhões na economia. Em 2007, o montante era de apenas R\$ 8,7 bilhões. 2016. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/estudos-da-ancine-apontam-que-o-mercado-audiovisual-brasileiro-segue>>. Acesso em: 04 out. 2019.

_____. Núcleo de Cinema de Animação da Casa Amarela Eusélio Oliveira. **Anima Ceará:** Festival Nordestino de Cinema de Animação, Game e Web. 2018. Disponível em: <animafestival.com.br/animaceara/2018/index.html>. Acesso em: 10 ago. 2019.

_____. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. **Emprego no Setor Audiovisual:** Estudo Anual 2018 (Ano-base 2016). Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/emprego_no_setor_audiovisual_0.pdf>. Acesso em: 01 out. 2019.

_____. O Portal Federativo. **Conheça as responsabilidades da União, estados e municípios na política cultural do País.** 2014. Disponível em: <<http://www.portalfederativo.gov.br/noticias/destaques/pacto-federativo-conheca-as-responsabilidades-da-uniao-estados-e-municipios-na-area-cultura>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

_____. ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS - ONU. Constituição (2005). Convenção, de 21 de outubro de 2005. Texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006. **Convenção Sobre A Proteção e Promoção da**

_____. Plano Nacional de Cultura. **Brasil lança maior número de animações em 22 anos.** 2018. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/2018/02/16/brasil-lanca-maior-numero-de-animacoes-em-22-anos/>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

_____. Portal da Transparência. **Ministério da Cultura - MINC.** Disponível em: <<http://www.portaltransparencia.gov.br/orgaos-superiores/42000?ano=2014>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

_____. **Relatório de gestão do fundo setorial do audiovisual exercício de 2016.** Rio de Janeiro, RJ, abril de 2017. Disponível online em: <https://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/relatorios-de-gestao/Relat%C3%B3rio%20de%20Gest%C3%A3o%20FSA%202016.pdf>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

_____. RIO DE JANEIRO. Agência Nacional do Cinema. Ministério da Cultura. **RELATÓRIO ANUAL DE GESTÃO DO FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL – FSA: EXERCÍCIO DE 2013.** Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema – ANCINE, 2014. 39 p. Disponível em: <<https://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/relatorios-de-gestao/Relat%C3%B3rio%20de%20Gest%C3%A3o%20FSA%202013%20-%20C3%BAltima%20vers%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 05 set. 2019.

_____. Superintendência de Acompanhamento de Mercado – SAM. **TV ABERTA: MAPEAMENTO**. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema – ANCINE, 2010. 80 p. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/mapeamento_tvaberta_2010.pdf>. Acesso em: 15 set. 2019.

_____. **VÍDEO: A indústria do Audiovisual no Brasil**. Direção de Vídeo de Produtores Brasileiros. [s.i.]: Paris Filmes, 2019. P&B. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/imprensa/dossie-quanto-vale-a-cultura/video-a-industria-do-audiovisual-no-brasil-video-de-produtores-brasileiros>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

_____. **VINÍCIUS AUGUSTO BOZZO. Cosmonerd. Animação made in Ceará com Mariana Medina**. 2018. Disponível em: <<https://cosmonerd.com.br/outros/colunas/animaland/animacao-made-in-ceara-com-mariana-medina/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

ACSELRAD, Márcio; LIMA, Natália Maia Flavia de. “TV Brasil” e a democratização da televisão brasileira no atual cenário de concentração midiática. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura - Eptic**, [s. I.], v. 15, n. 2, p.102-120, maio 2013.

ADRIANO NOGUEIRA. Jornal O Povo. **Telinha cheia de novidades**: A partir de hoje, a emissora passa a exibir séries nacionais para o público infantil e adulto. Duas animações cearenses estão entre os destaques da programação. 2017. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2017/06/telinha-cheia-de-novidades.html>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO**: Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. 224 p.

Agência Nacional do Cinema. **RELATÓRIO ANUAL DE GESTÃO DO FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL – FSA: EXERCÍCIO DE 2013**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2014.

Agência Nacional do Cinema. **Uma nova política para o audiovisual**: Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos. Rio de Janeiro: ANCINE, 2017.

Agência Nacional do Cinema. **Resultados Consolidados do Fundo Setorial do Audiovisual**: Resultados consolidados dos recursos aplicados pelo FSA em programas e projetos do setor audiovisual entre 2009 e 2018. Rio de Janeiro, 2019. 28 p. Disponível em: <<https://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/atas-atividades/Resultados-Consolidados-FSA-10-anos.v2.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2019.

Agência Nacional do Cinema. **PLANO DE DIRETRIZES E METAS PARA O AUDIOVISUAL: O BRASIL DE TODOS OS OLHARES PARA TODAS AS TELAS**. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013. 182 p. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/PDM%202013.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

Agência Nacional do Cinema. **Planejamento Estratégico**. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/ancine/gestao/mapa-estrategico>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

Agência Nacional do Cinema. **CHAMADA PÚBLICA BRDE/FSA: PRODAV – TVS PÚBLICAS** – 2018. Rio de Janeiro: Ancine, 2018. Disponível em: <http://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2019/03/Edital_TV-P%C3%BAblica-2018-PUBLICADO-EM-13.03.18.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Agência Nacional do Cinema. **Plano Nacional de Cultura**. 2019. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/tag/fundo-setorial-do-audiovisual/>>. Acesso em: 25 set. 2019.

ALMEIDA, Simone de Lira; GUERRA, José Roberto Ferreira; OLIVEIRA, Marcos André Farias de. O Desenvolvimento de Competências Empreendedoras em Ambientes de Pré-Incubação: o empreendedor noviço como praticante reflexivo. In: ENCONTRO DE ESTUDOS SOBRE EMPREENDEDORISMO E GESTÃO DE PEQUENAS EMPRESAS, 5., 2008, São Paulo. **Anais do EGEPE**. São Paulo: Egepe, 2008. p. 1 - 14. Disponível em: <http://www.anegepe.org.br/edicoesanteriores/saopaulo/343_trabalho.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2019.

ALVARENGA, Marcus Vinícius Tavares de. **Cineastas e a formação da ANCINE: (1999 – 2003)**. 2010. 141 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Imagem e Som, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

ATHAYDE, Marco Antônio Souza de. **Cinema de Animação no Brasil: História e Indústria Moderna**. 2013. 73 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social, Departamento de Publicidade e Audiovisual, Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://www.bdm.unb.br/bitstream/10483/7430/1/2013_MarcoAntonioSouzaDeAthayde.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2019.

AUGUSTIN, André Coutinho. **O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira**. Fundação Casa de Rui Barbosa. 2011. Disponível em: <http://www.rb.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_AndreAugustin_O_neoliberalismo_e_seu_impacto_na_política_cultural_brasileira.pdf>. Acesso em: 20 Abr 2019.

BALL-ROCKEACH, Sandra; DEFLEUR, Melvin L.. **Teorias da comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. Tradução de: Theories of mass communication.

BANKS, Mark et al. Risk and trust in the cultural industries. **Geoforum**, [s.l.], v. 31, n. 4, p.453-464, nov. 2000. Elsevier BV. [http://dx.doi.org/10.1016/s0016-7185\(00\)00008-7](http://dx.doi.org/10.1016/s0016-7185(00)00008-7)

BARBALHO, Alexandre. POLÍTICA CULTURAL EM TEMPO DE CRISE: o Ministério da Cultura no Governo Temer. **Revista de Políticas Públicas**, [s.l.], v. 22, n. 1, p.239-260, 28 jun. 2018. Universidade Federal do Maranhão. <http://dx.doi.org/10.18764/2178-2865.v22n1p239-260>.

BARBOZA, Ricardo Augusto Bonotto; FONSECA, Sergio Azevedo; RAMALHEIRO, Geralda Cristina de Freitas. O papel das políticas públicas para potencializar a inovação em pequenas empresas de base tradicional. **Rege - Revista de Gestão**, [s.l.], v. 24, n. 1, p.58-71, jan. 2017. Emerald. <http://dx.doi.org/10.1016/j.rege.2016.10.001>..

BARROZO, Orlando. **A polêmica sobre a nova lei da TV paga.** Disponível em: <<https://orlandobarrozo.blog.br/a-polemica-sobre-a-nova-lei-da-tv-paga/>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

BELL, Daniel. **The coming of post-industrial society: A venture in social forecasting.** Nova York: Basic Books, 1973.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura.** São Paulo: Atelie Editorial, 2007. 200 p.

BERTELLI, Anthony M. et al. Politics, management, and the allocation of arts funding: evidence from public support for the arts in the UK. **International Journal Of Cultural Policy**, [s.l.], v. 20, n. 3, p.341-359, 16 abr. 2013. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2013.786057>.

BIZERRIL, Luiz (Org.). **Cartografia do Audiovisual Cearense.** Fortaleza: Dedo de Moças Editora e Comunicação, 2012. 300 p. Disponível em: <<https://publiquepelaeditora.files.wordpress.com/2014/01/cartografiadoaudiovisualcearense-livrocompleto.pdf>>. Acesso em: 09 ago. 2019.

BOLAÑO, César. Da derivação à regulação: para uma abordagem da Indústria Cultural. **Revista de Economía Política de Las Tecnologías de La Información y Comunicación**, [s.l.], v. 3, n. 5, p.60-96, dez. 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2004. 214 p.

BOTELHO, Isaura. A política cultural & o plano das idéias. In: IDÉIAS, A Política Cultural & O Plano das; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: Edufba, 2007. p. 109-132.

BELEM, Marcela Purini; DONADONE, Julio César. A Lei Rouanet e a construção do “mercado de patrocínios culturais”. **Norus**, [s. l.], v. 1, n. 1, p.54-64, jun. 2013

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil.** 1988.

BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, Cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.

BRASIL. Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - CONDECINE, criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011

BRASIL. Instrução Normativa nº 104, de 10 de julho de 2012

BRASIL. Projeto de Lei nº 3832, de 2019.

BRASILEIRO, Kátia Valéria Barros da Rocha. **A cultura como produto midiático: práticas comunicacionais de empresas que utilizam a Lei Rouanet.** 2016. 141 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação Stricto Sensu, na Linha “produtos Midiáticos: Jornalismo e Entretenimento”, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2016.

BRASIL AUDIOVISUAL INDEPENDENTE (BRAVI). **Seminário do Cine Ceará discute descentralização das políticas públicas.** 2017. Disponível em: <<http://bravi.tv/seminario-do-cine-ceara-discute-descentralizacao-das-politicas-publicas/>>. Acesso em: 05 set. 2019.

BRITTOS, Valério Cruz. Televisão e barreiras: as dimensões estética e regulamentar. In: JAMBEIRO, Othon; BOLAÑO, César; BRITTOS, Valério (Org.). **COMUNICAÇÃO, INFORMAÇÃO E CULTURA: dinâmicas globais e estruturas de poder.** Salvador: Edufba, 2004. p. 15-42.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998. 392p

CARDOSO, Ricardo. A economia política do setor cinematográfico e audiovisual brasileiro: um breve balanço do período regido pela Ancine. **Carta Social e do Trabalho**, Campinas, v. 1, n. 34, p.39-58, dez. 2016.

CARVALHO, Cristina Amélia; SILVA, Rosimeri Carvalho da; GUIMARÃES, Rodrigo Gameiro. Sistema Nacional de Cultura: a tradução do dinâmico e do formal nos municípios da região Sul. **Cadernos Ebape.br**, [s.l.], v. 7, n. 4, p.665-686, dez. 2009. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1679-39512009000400010>.

CARVALHO, Cristina Amélia Pereira de. O estado e a participação conquistada no campo das políticas públicas para a cultura no Brasil. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: Reflexões e ações.** São Paulo e Rio de Janeiro: Itaú Cultural e Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. p. 19-35.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CERQUEIRA, Amanda P. Coutinho de. Política cultural e “crise” no governo Temer. **Revista Novos Rumos**, [s.l.], v. 55, n. 1, 30 jun. 2018. Faculdade de Filosofia e Ciências. <http://dx.doi.org/10.36311/0102-5864.2018.v55n1.10.p178>.

CLARA BALBI. Filha de São Paulo. **Governo suspende edital com séries de temática LGBT criticadas por Bolsonaro.** Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/edital-com-series-lgbt-criticadas-por-bolsonaro-em-live-e-suspenso.shtml>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

CUNNINGHAM, Stuart. The Creative Industries after Cultural Policy. **International Journal Of Cultural Studies**, [s.l.], v. 7, n. 1, p.105-115, mar. 2004. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1367877904040924>.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Direitos culturais no Brasil. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, v. 11, n. 1, p.115-126, abr. 2011.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. 144 p.

DAVEL, Eduardo Maria. CORA, Amélia Jundurian. ENCONTRO DE ESTUDOS SOBRE EMPREENDEDORISMO E GESTÃO DE PEQUENAS EMPRESAS, 2014, Goiânia-go. **Empreendedorismo Cultural: Construindo uma Agenda Integrada de Pesquisa**. Goiânia-go: Egepe, 2014. 7 v. Disponível em: <<http://www.egepe.org.br/anais/tema05/78.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

DECCACHE-MAIA, Eline; GRAÇA, Ricardo. **Animação Stop Motion: experimentando a arte em sala de aula**. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2014.

DICKINSON, Margaret; HARVEY, Sylvia. Film Policy in the United Kingdom: New Labour at the Movies. **The Political Quarterly**, [s.i.], v. 76, n. 3, p.420-429, jul. 2005.

DILELIO, Rodrigo Campos. Economia criativa e a nova agenda econômica: o sentido da abordagem classificatória para um fenômeno contemporâneo. **Ciências Sociais Unisinos**, [s.l.], v. 50, n. 3, 30 dez. 2014. UNISINOS - Universidade do Vale do Rio Dos Sinos. <http://dx.doi.org/10.4013/csu.2014.50.3.03>.

DOMTOTAL. Escola de Engenharia de Minas Gerais (emge). **Governo quer mudar regras de TV a cabo para liberar verticalização do setor**. 2019. Disponível em: <<https://domtotal.com/noticia/1378173/2019/08/governo-quer-mudar-regras-de-tv-a-cabo-para-liberar-verticalizacao-do-setor/>>. Acesso em: 19 set. 2019.

DRAGOMIR, Marius. Concentração de meios de comunicação na Europa: o jogo dos golias. In: HOFMEISTER, Wilhelm (Ed.). **A mídia entre regulamentação e concentração**. 4. ed. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, 2007.

EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura**. São Paulo: Temas e Debates — Actividades Editoriais, 2003.

ESSERS, Caroline. Reflections on the Narrative Approach: Dilemmas of Power, Emotions and Social Location While Constructing Life-Stories. **Organization**, [s.l.], v. 16, n. 2, p.163-181, mar. 2009. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1350508408100473>.

EDIANEZ PARENTE. Observatório da Televisão. **PayTV Forum começa a discutir mudanças na TV por assinatura brasileira; entenda**. 2019. Disponível em: <<https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2019/07/paytv-forum-comeca-a-discutir-mudancas-na-tv-por-assinatura-brasileira-entenda>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. Cinema, Estado e Democracia: o financiamento para o filme brasileiro nos anos 1980. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, INTERCOM, 29., 2006, Brasília. **Anais... . Brasília: Intercom, 2006.**

FERNANDES, Marina Rossato. **ANCINAV: Análise de uma proposta**. 2014. 219 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Imagem e Som, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

FERREIRA, Luzia A. Políticas públicas de cultura. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: Reflexões e ações**. São Paulo e Rio de Janeiro: Itaú Cultural e Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. p. 59-68.

FORNAZARI, Fabio Kobl. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso ANCINE e ANCINAV. **Revista de Administração Pública**, [s.l.], v. 40, n. 4, p.647-677, ago. 2006. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0034-76122006000400008>.

FORNAZARI, Fábio Kobl. **O LUGAR DA IMAGEM ANCINE, ANCINAV e o desafio da regulação do audiovisual no Brasil**. 2007. 50 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Escola de Administração de Empresas de São Paulo, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2007.

GATTI, André. O mercado cinematográfico brasileiro. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no Mundo - América Latina - Vol. II: CINEMA NO MUNDO - INDÚSTRIA, POLÍTICA E MERCADO**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

GATTI JUNIOR, Wilian; GONÇALVES, Marilson Alves; BARBOSA, Ana Paula Franco Paes Leme. UM ESTUDO EXPLORATÓRIO SOBRE A INDÚSTRIA BRASILEIRA DE ANIMAÇÃO PARA A TV. **Read. Revista Eletrônica de Administração (porto Alegre)**, [s.l.], v. 20, n. 2, p.461-495, ago. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1413-2311057201238250>.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GOMES, Ana Lúcia. **A Lei da TV Paga e o audiovisual independente brasileiro: Análise dos tensionamentos para regulação de conteúdo obrigatório**. 2016. 102 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Natal, 2016.

GUERRA, José Roberto Ferreira; PAIVA JÚNIOR, Fernando Gomes. CULTURAL ENTREPRENEURSHIP IN FILM PRODUCTION. **Review Of Administration And Innovation - Rai**, [s.l.], v. 8, n. 3, 7 nov. 2011. Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade. <http://dx.doi.org/10.5773/rai.v8i3.792>.

GUERRA, José Roberto Ferreira. **O filme ao redor: o empreendedorismo cultural na produção de cinema em Pernambuco**. 2015. 151 f. Tese (Doutorado) - Curso de Administração, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

HARTLEY, John et al. **Key Concepts in Creative Industries**. Londres: Sage, 2013.

HERSCOVICI, Alain. ECONOMIA POLÍTICA DA COMUNICAÇÃO: UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO EPISTEMOLÓGICA. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura (epitc)**, [s. l.], v. 16, n. 3, p.84-98, dez. 2014.

IKEDA, Marcelo. Estado e cinema no início do século XXI: características de formação da ANCINE. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2., 2011, Rio de Janeiro. **Artigo**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2011.

IKEDA, Marcelo. As políticas públicas locais para o setor audiovisual: o caso da “cartografia do audiovisual cearense” In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 4., 2013, Rio de Janeiro. **Resumo**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2013.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015.

JAMBEIRO, Othon. A REGULAÇÃO DA TV NO BRASIL: 75 ANOS DEPOIS, O QUE TEMOS?. **Revista Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 13, n. 24, p.85-104, 2008.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem: Teorias do Pós-moderno e Outros Ensaios**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ufrj, 2004.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

JANARY JÚNIOR. **Projeto anula suspensão de processo seletivo para séries de TVs públicas**. 2019. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/582649-projeto-anula-suspensao-de-processo-seletivo-para-series-de-tvs-publicas/>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

JANNUZZI, Paulo de Martino. **Indicadores Sociais no Brasil: conceitos, fontes de dados e aplicações**. 3. ed. Campinas: Editora Alínea, 2003.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

JORNAL NACIONAL. **Artistas e cineastas se reúnem no STF para debater decreto sobre o cinema**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/11/04/artistas-e-cineastas-se-reunem-no-stf-para-debater-decreto-sobre-o-cinema.ghtml>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

KAUARK, Giuliana. SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS: TEORIA E PRÁXIS, 1., 2010, Rio de Janeiro. **O Ministério da Cultura e a Convenção sobre a Diversidade Cultural**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010.

LIMA, Carmen Lucia Castro. ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2007, Salvador. **POLÍTICAS CULTURAIS PARA O DESENVOLVIMENTO: O DEBATE SOBRE AS INDÚSTRIAS CULTURAIS E CRIATIVAS**. Salvador: Ufba, 2007. 15 p. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/CarmenLuciaCastroLima.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa. As políticas culturais como espaço de intervenção crítica dos estudos culturais. In: GRIMSON, Alejandro (Comp.). **Culturas políticas y políticas culturales**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Böll Cono Sur, 2014. p. 117-132.

LIMA, Heverton Souza. **A Lei da TV Paga: impactos no mercado audiovisual**. 2015. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

LOBO, Júlio César. ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 4., 2004, Porto Alegre. **PARAÍBAS e Baianos** (Análise de representações de migrantes nordestinos em filmes de ficção ambientados nas metrópoles). [s. l.]: Ufba, 2004. 15 p. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/65520317450464252090460848297511147721.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

LOPES, Ruy Sardinha. Cultura e desenvolvimento: A serviço de quem? In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO INTERCOM, 36., 2013, São Paulo. Anais... São Paulo: Intercom, 2013.

LOPES, Denise Maria Moura da Silva. Avanços, retrocessos e estagnações: um balanço da lei 12.485. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura - Eptic**, [s. l.], v. 17, n. 2, p.39-56, abr. 2015.

MACHADO, Rosi Marques. Da indústria cultural à economia criativa. **Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política**, [Rio de Janeiro], v. 9, n. 18, p.83-95, jun. 2009.

MAJONE, Giandomenico. Do Estado positivo ao Estado regulador: causas e conseqüências de mudanças no modo de governança. **Revista do Serviço Público**, [s. l.], v. 50, n. 1, p.05-36, fev. 2014.

MARANHÃO, Émerson. **Quatro animações cearenses estão entre as 100 melhores do Brasil**. 2018. Disponível em: <<http://blogs.opovo.com.br/blogdomaranhao/2018/01/12/quatro-animacoes-cearenses-estao-entre-as-100-melhores-do-brasil/>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

MARSON, Melina Izar. **O CINEMA DA RETOMADA: ESTADO E CINEMA NO BRASIL DA DISSOLUÇÃO DA EMBRAFILME À CRIAÇÃO DA ANCINE**. 2006. 198 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização Comunicacional e Transformação Cultural. In: MORAIS, Dênis de (Org.). **Por uma outra Comunicação:: mídia, mundialização cultural e poder**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 18.

MELLO, Sérgio Carvalho Benício de; LEÃO, André Luiz Maranhão de Souza; PAIVA JÚNIOR, Fernando Gomes de. Competências empreendedoras de dirigentes de empresas brasileiras de médio e grande porte que atuam em serviços da nova economia. **Revista de Administração Contemporânea**, [s.l.], v. 10, n. 4, p.47-69, dez. 2006. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1415-65552006000400003>.

Ministério da Cultura (MinC). **Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento**. Frederico A. Barbosa da Silva, autor Coleção Cadernos de Políticas Culturais; v. 3. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. 308 p.

Ministério da Cultura (MinC). **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações**, 2011 – 2014. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. 148 p.

MORAIS, Kátia. A POLÍTICA DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL NO BRASIL E O LUGAR DA TV. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura - Eptic**, [s. l.], v. 18, n. 2, p.65-85, ago. 2016.

MOREIRA, Fayga Rocha. Políticas culturais e de comunicação: dimensões estratégicas para a reinvenção do Estado e para a construção de uma democracia intercultural – aportes teóricos. **Revista Latino-americana de Estudos em Cultura**, [s. l.], v. 10, n. 1, p.20-37, mar. 2016.

MORENO, Antonio. **A Experiência Brasileira no Cinema de Animação**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978. NASCIMENTO, Rodrigo Modesto . Mapeamento dos conselhos municipais de patrimônio cultural no estado de São Paulo. Políticas Culturais em Revista. Salvador, v. 11, n. 1, p. 308-343, jan./jun. 2018.

NESTERIUK, Sérgio. **Dramaturgia de Série de Animação**. São Paulo: Uma Edição do Primeiro Programa de Fomento à Produção e Teledifusão de Séries de Animações Brasileiras - Animatv, 2011.

NEWBIGIN, John. **A economia criativa: um guia introdutório**. Londres: British Council, 2010.

NOBREGA, Ighor; SCHWINGEL, Samara. **Entenda as mudanças propostas para a Lei da TV Paga**. 2019. Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/midia/entenda-as-mudancas-propostas-para-a-lei-da-tv-paga/>>. Acesso em: 19 set. 2019.

NORVAL, Aletta J.. Aversive Democracy. **Aversive Democracy: Inheritance and Originality in the Democratic Tradition**, [s.l.], p.1-2, 2007. Cambridge University Press. <http://dx.doi.org/10.1017/cbo9780511490316>.

OLIVEIRA, João Maria de; RIBEIRO, Carolina Teixeira. TV POR ASSINATURA E REGULÇÃO: DESAFIO À COMPETITIVIDADE E AO ESTÍMULO À PRODUÇÃO LOCAL. **Radar: Tecnologia, Produção e Comércio Exterior**, [s. l.], n. 15, p.19-27, set. 2011. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada.

OLIVEIRA, Wolney. **CONNE O horizonte fora do eixo**. 2018. Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2018/04/conne-%E2%80%93-o-horizonte-fora-do-eixo/>>. Acesso em: 23 set. 2019.

PAIVA JÚNIOR, Fernando Gomes de; GUERRA, José Roberto Ferreira; ALMEIDA, Simone de Lira. Produção Cinematográfica e Estudos Culturais: Uma Análise dos Discursos do Cinema Pernambucano Contemporâneo. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO ENANPAD, 32., 2008, Rio de Janeiro. Anais... . Rio de Janeiro: Anpad, 2008.

PEREIRA, Giovanni Tavares. Séries de animação, indústria criativa e consumo de bens culturais. **Diálogo Com A Economia Criativa**, [s.l.], v. 1, n. 2, p.42-55, 11 out. 2016. ESPM Rio de Janeiro. <http://dx.doi.org/10.22398/2525-2828.1242-55>.

PIERANTI, Octavio Penna. **O ESTADO E AS COMUNICAÇÕES NO BRASIL: CONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO DA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA**. Brasília: Abras/lecotec, 2011. 314 p.

PINHEIRO, Cristiano Max Pereira et al. Análise das políticas públicas do setor audiovisual brasileiro. **Temática**, [s.l.], v. 14, n. 9, 20 set. 2018. Portal de Periodicos UFPB. <http://dx.doi.org/10.22478/ufpb.1807-8931.2018v14n9.41853>.

POTTS, Jason; CUNNINGHAM, Stuart. Four models of the creative industries. **International Journal Of Cultural Policy**, [s.l.], v. 14, n. 3, p.233-247, ago. 2008. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/10286630802281780>.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50/60/70**. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Murilo César. **Comunicação, direitos sociais e políticas públicas**. In MARQUES DE MELO, José.; SATHLER, Luciano. **Direitos à Comunicação na Sociedade da Informação**. São Bernardo do Campo, SP: Umesp, 2005.

REIS, Ronaldo Rosas. Cinema, multiculturalismo e dominação econômica. **Crítica Marxista**, São Paulo, v. 1, n. 20, p.139-150, jan. 2005.

REIS, Paula Félix dos. **Políticas Culturais do Governo Lula: análise do sistema e do Plano Nacional de Cultura**. 2008a. 140 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008a.

REIS, Ana Carla Fonseca. Introdução. In: REIS, Ana Carla Fonseca (Org.). **Economia criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008b. p. 14-49.

ROCHA, Renata. Políticas para o audiovisual no Brasil (1985-2002): Estado, cultura e comunicação na transição democrática. **PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, [S.l.], p. 77, mar. 2016. ISSN 2237-1508. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10426/7265>>. Acesso em: 03 mar 2019. doi:<https://doi.org/10.22409/pragmatizes2016.10.a10426>.

ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, n. 27, p.96-104, 27 ago. 2005.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **POLÍTICA CULTURAL NA CONTEMPORANEIDADE: Na balança entre o pzhlico e o privado, Estado atua para a express5o cill rural criativa do cor~junto da população. Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 1, n. 23, p.26-36, abr. 2002.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo13, v. 1, n. 13, p.101-113, jun. 2007.

SALGADO, Gabriel Melo; PEDRA, Layno Sampaio; CALDAS, Rebeca dos Santos. As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: Edufba, 2010. p. 87-110. Coleção cult.

SAMIRA CHEDID. Portal Politize. **A CULTURA COMO POLÍTICA PÚBLICA**. 2017. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/cultura-como-politica-publica/>>. Acesso em: 05 abr. 2019.

SANTANA, Sandro Luiz Cardoso. **Das Leis de Incentivo ao Fundo Setorial do Audiovisual: Uma análise das políticas públicas para o audiovisual no Brasil (2000-2015)**. 2019. 254 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa Multidisciplinar de PÓS-graduação em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pensar el estado y la sociedad: desafíos actuales**. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2009. Disponível em: <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Pensar%20el%20Estado%20y%20la%20sociedad%20desaf%C3%ADos%20actuales_CLACSO2009.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2019.

SANTOS, Fernando Jacinto Anhô. **Análise dos efeitos econômicos da Lei 12.485/11 no mercado audiovisual**. 2017. 75 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação do Mestrado Profissional em Mídia e Tecnologia – PPGMIT, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - FAAC, Bauru, 2017.

SÉRGIO VINÍCIUS. do Uol Tecnologia. **Operadoras, programadoras, canais: quem é quem na TV paga**. 2009. Disponível em: <<https://tecnologia.uol.com.br/ultimas-noticias/redacao/2009/02/13/operadoras-programadoras-canais-quem-e-quem-na-tv-paga.jhtm>>. Acesso em: 31 ago. 2019.

SERRA, Neusa; FERNANDEZ, Rafael Saad. ECONOMIA CRIATIVA: DA DISCUSSÃO DO CONCEITO À FORMULAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS. **Review Of Administration And Innovation - Rai**, [s.l.], v. 11, n. 4, p.355-372, 10 jan. 2015. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/rai.v11i4.11253>.

SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DO CEARÁ – SECULT (Estado). **Edital Ceará de Cinema e Vídeo**. 8. ed. Fortaleza, CE,

SILVA, Frederico A. Barbosa da. **Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento**. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. 308 p. (Coleção Cadernos de Políticas Culturais Volume 3).

SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional**. [s. l.]: Terceiro Nome, 2010a. 176 p. (INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA E AUDIOVISUAL BRASILEIRA - Vol. 5).

SILVA, Ricardo Cardoso. TRAJETÓRIA E NATUREZA DAS POLÍTICAS AUDIOVISUAIS NO BRASIL. In: VI ENECULT: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 6., 2010, Salvador. **Anais**. Salvador: Ufba, 2010b.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **Revista Famecos**, [s.l.], v. 18, n. 3, p.916-932, 22 dez. 2011. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2011.3.10389>.

SILVA, Francisco Raniere Moreira da. As relações entre cultura e desenvolvimento e a economia criativa: reflexões sobre a realidade brasileira. **Revista Nau Social**, [s. l.], v. 3, n. 4, p.111-121, out. 2012.

SILVA, Gárdia Rodrigues da. **Cinema e Televisão: afastamentos e reaproximações na economia do audiovisual brasileiro contemporâneo**. 2014. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Sociologia, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014.

SIMIS, Anita; PELLEGRINI, Tânia. O audiovisual brasileiro dos anos 90: questão estética ou econômica?. In: ENCONTRO DE 1998 DA LASA – LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION, 1., 1998, [s. l.]. **Anais**. [s. l.]: Unesp, 1998. p. 1 - 33.

SIMIS, Anita. Cinema e Democracia: rimas e contrastes. **Revista de Economía Política de Las Tecnologías de La Información y Comunicación**, [s. l.], v. 2, n. 1, p.59-69, dez. 2006.

SIMIS, Anita. Cinema e política cinematográfica. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Org.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itáu Cultural, 2010. p. 137-164.

SIMIS, Anita; MARSON, Melina. Do cinema para o audiovisual. O que mudou?. In: Rumos Itáu Cultural. Percepções: cinco questões sobre políticas culturais. São Paulo: Itáu Cultural, 2010, p. 21-33.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2017.

SIMÕES, Janaina Machado; VIEIRA, Marcelo Milano Falcão. A influência do Estado e do mercado na administração da cultura no Brasil entre 1920 e 2002. **Revista de Administração Pública - RAP**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 44, p.215-237, abr. 2010.

SINFRÔNIO. **1915 - O Ano em que a Terra Queimou**. 2010. Disponível em: <<https://sinfronio.wixsite.com/1915>>. Acesso em: 20 set. 2019.

SOTO, Cecília et al. Políticas públicas de cultura: os mecanismos de participação social. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: Edufba, 2010. p. 25-48.

TAVARES, Mateus Alves. **FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL: O INCENTIVO À INDÚSTRIA AUDIOVISUAL BRASILEIRA**. 2015. 62 f. Monografia (Especialização) - Curso de Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015a.

TAVARES, Thiago da Silva. O BRASIL DE TODAS AS TELAS E SEU FINANCIAMENTO PELO FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL. **Cambiassu**, São Luís, v. 3, n. 17, p.230-244, dez. 2015b.

THAÍS MATOS. G1. **'A Vida Invisível' é indicado do Brasil para tentar vaga no Oscar 2020**: Dirigido por Karim Aïnouz, ele venceu mostra no Festival de Cannes. Longa com Fernanda Montenegro tenta indicação a Filme Internacional, após disputa acirrada com 'Bacurau'. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/08/27/a-vida-invisivel-de-euridice-gusmao-e-indicado-pelo-brasil-para-disputar-vaga-no-oscar-2020.ghtml>>. Acesso em: 03 set. 2019.

THROSBY, David. **Economics and Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 208 p.

TOLILA, Paul. **CULTURA E ECONOMIA: Problemas, hipóteses, pistas**. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, 2007.

UNCTAD (Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento). **Relatório de economia criativa 2010**: economia criativa uma, opção de desenvolvimento. Brasília; São Paulo: Secretaria da Economia Criativa/minic, Itaú Cultural, 2012. 424 p.

VALIATI, Leandro; CAUZZI, Camila Lohmann. Indústrias Criativas E Desenvolvimento: Análise Das Dimensões Estruturadoras. In: VALIATI, Leandro; MOLLER, Gustavo (Org.). **ECONOMIA CRIATIVA, CULTURA E POLÍTICAS PÚBLICAS**. Porto Alegre: Editora da Ufrgs/cegov, 2016. p. 186-210.

VENTURA, Felipe. **O que muda com a nova lei de TV por assinatura no país?** 2012. Disponível em: <<https://gizmodo.uol.com.br/o-que-muda-com-a-nova-lei-de-tv-por-assinatura-no-pais/>>. Acesso em: 16 set. 2019.

VITÓRIA BARBOSA. Tribuna do Ceará. **Animação idealizada por cearense passa a integrar o catálogo do Amazon Prime Video**. 2019. Disponível em: <<https://tribunadoceara.com.br/diversao/cinema/animacao-idealizada-por-cearense-passa-a-integrar-o-catalogo-do-amazon-prime-video/>>. Acesso em: 30 set. 2019.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global.. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2004. 615 p.