



ANA LAURA NOGUEIRA DIAS BAGNE

**ANÁLISE DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCENTIVO AO
AUDIOVISUAL: OS AVANÇOS, DESAFIOS E A VISÃO DA
CLASSE ARTÍSTICA APÓS A RETOMADA**

**LAVRAS – MG
2021**

ANA LAURA NOGUEIRA DIAS BAGNE

**ANÁLISE DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCENTIVO AO AUDIOVISUAL: OS
AVANÇOS, DESAFIOS E A VISÃO DA CLASSE ARTÍSTICA APÓS A RETOMADA**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Curso de Administração Pública para a obtenção do título de Bacharel.

Prof. Dr. Gustavo Costa de Souza
Orientador

Profa. Dra. Júlia Moretto Amâncio
Coorientadora

**LAVRAS – MG
2021**

ERRATA

BAGNE, Ana Laura. **ANÁLISE DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCENTIVO AO AUDIOVISUAL: OS AVANÇOS, DESAFIOS E A VISÃO DA CLASSE ARTÍSTICA APÓS A RETOMADA.** 2021. 47 f. MONOGRAFIA – Administração Pública, Universidade Federal de Lavras, Lavras 2021.

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
10	21	1990 a 2011	1990 a 2020

ANA LAURA NOGUEIRA DIAS BAGNE

**ANÁLISE DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCENTIVO AO AUDIOVISUAL: OS
AVANÇOS, DESAFIOS E A VISÃO DA CLASSE ARTÍSTICA APÓS A RETOMADA**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Curso de Administração Pública para a obtenção do título de Bacharel.

APROVADA em 18 de novembro de 2021:

Dr. Gustavo Costa de Souza – UFLA

Dra. Júlia Moretto Amâncio – UFLA

Dra. Luciana Braga – UFLA

**LAVRAS – MG
2021**

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Lavras, principalmente a todos que fazem parte do DAE e do DAP. Obrigada por me ajudarem a crescer.

Ao meu orientador Gustavo pela paciência e atenção.

À minha coorientadora Júlia pela compreensão, acolhimento e orientação.

À Casa da Cultura, principalmente à Lucinda, que me fez entender a importância das políticas culturais.

À Enactus-UFLA que me fez desenvolver mais do que eu acreditava que seria possível.

Aos amigos que a Enactus me deu e que foram essenciais para concluir esse TCC, Lucas, Cath, Marcela, Taci, Clara e Mariane.

Às amigas que fiz no curso, Marina Luz, Ellen, Luzia e Pietra que me deram força em todo esse processo, desde o início da graduação, até agora.

Aos meus pais e meu irmão, que me deram suporte necessário para que eu pudesse estar 100% presente na graduação durante os 5 anos.

À minha tia Bethânia e meus padrinhos Guilherme e Gleicione que me incentivaram e ajudaram a formar.

Por último, durante esse trabalho, a frase “quem tem amigo, tem tudo” nunca fez tão sentido como agora. Ele só foi possível de ser realizado graça a todas as pessoas que conheci durante os anos, seja na UFLA ou na internet.

Aos amigos que me acompanham desde o ensino fundamental, Matheus, Vinícius, Rubem, Gabriel e Rafaella.

Às minhas amigas distantes, Ana Laura, Thayná, Juliana e Karlla que me fizeram reconectar com o cinema e me ajudaram em tudo que estava dentro das possibilidades.

E à Katy Perry, de quem sou fã há 11 anos. Se um dia a conhecer, preciso provar que ela estava nos agradecimentos.

MUITO OBRIGADA!

RESUMO

Tendo em vista que o setor do audiovisual passou por grandes mudanças nos anos 1990, com a Retomada do Cinema Brasileiro, pesquisa-se sobre as principais leis de incentivo, Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, a fim de entender quais foram os progressos no setor até os dias atuais. Para isso, é necessário identificar como essas políticas ajudaram a consolidar o cinema após o período da ditadura e analisar quais medidas ainda precisam ser adotadas para o fortalecimento e estabilidade do setor. Realiza-se, então, uma pesquisa que, inicialmente, aborda a história do cinema mundial e brasileiro, com intenção de entender como ele se comporta através dos anos. Busca-se, também, discutir a importância de políticas culturais ao longo dos séculos XX e XXI no Brasil. Após, procura-se identificar as visões das pessoas que trabalham na área e acessam essas políticas públicas. Os resultados obtidos apontam que apesar de ajudarem a reestruturar o setor, essas políticas acabam excluindo produtores pequenos e independentes.

Palavras chave: Políticas culturais. Audiovisual. Avanços de políticas culturais.

ABSTRACT

Considering that the audiovisual sector underwent major changes in the 1990s, with the return of the national film production, the research is carried out on the main incentive laws, the Rouanet Law and the Audiovisual Law, to understand and understand what progress has been made in the sector to the present day. For this, it is necessary to identify how these policies helped to consolidate the cinema after the dictatorship period and analyze what measures still need to be adopted to strengthen and stabilize the sector. Then, the research, initially, approaches the history of the world and Brazilian cinema, to understand how it behaves over the years. It also seeks to discuss the importance of cultural policies throughout the 20th and 21st centuries in Brazil. Afterward, it seeks to identify the views of people who work in the area and access these public policies. The results obtained show that despite helping to restructure the sector, these policies end up excluding small and independent producers.

Keywords: Cultural policies. Audio-visual. Advances in cultural policies.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1.2 OBJETIVOS GERAIS.....	10
1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	11
1.4 JUSTIFICATIVA	11
2. REFERENCIAL TEÓRICO	12
2.1 HISTÓRIA DO CINEMA MUNDIAL	12
2.2 HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO.....	18
2.3 POLÍTICAS CULTURAS.....	23
3. METODOLOGIA.....	33
4. RESULTADOS	35
4.1 Ministério da Cultura.....	36
4.2 Complexidade das leis	37
4.3 Importância da Ancine.....	39
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
6. REFERÊNCIAS:	43

1. INTRODUÇÃO

O cinema no século XXI faz parte de uma indústria de entretenimento em crescente inovação e renovação. Seja através de salas de cinema ou de serviços de streaming, a popularidade dos filmes define a cultura pop do momento. De todas as artes, o cinema, seja na narrativa ou nos efeitos especiais, se reinventa a cada década e os filmes constantemente quebram barreiras que antes não eram vistas pelo grande público. Contudo, muito além do lazer, o cinema marca um período histórico que pode ser revisado e estudado mesmo após anos, proporcionando entendimento sobre um acontecimento e a análise da sociedade da época. A importância de um setor audiovisual presente em um país é exatamente esta, a de abrir uma porta para nosso passado como nação e nossa evolução com a arte.

As políticas públicas voltadas para o audiovisual são necessárias para que o setor possa se estruturar a longo prazo e que não dependa de políticas pontuais para existir. Além disso, é importante que o Estado como garantidor de direitos entenda o seu papel em disseminar o acesso à cultura para os cidadãos.

Durante a ditadura militar, em 1969, houve a criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), que tinha como objetivo financiar filmes que se alinhassem com as diretrizes do governo. Além disso, foi criado também o Concine (Conselho Nacional de Cinema), que procurava aumentar o mercado brasileiro de cinema com filmes aprovados pela censura. As duas instituições, principalmente a Embrafilme, eram duramente criticadas por produtores e cineastas que alegavam favoritismo e falta de cumprimento de contrato.

Após a redemocratização, o audiovisual foi marcado por uma sucessão de desmontes durante o governo de Fernando Collor. As principais medidas foram a extinção do Ministério da Cultura, Embrafilme, Concine e da Fundação do Cinema Brasileiro. Durante os dois anos que permaneceu no governo, não houveram políticas ou órgãos que substituíssem as anteriormente mencionadas, fazendo com que a indústria cinematográfica quase anulasse as produções e lançamentos. Em 1992, apenas três longas-metragens foram para os cinemas.

Depois do impeachment de Collor, Itamar Franco aprovou duas leis culturais essenciais para as produções, a Lei do Audiovisual (Lei nº 8685/93) e a Lei Rouanet (Lei nº 8313/91). O princípio das duas é o investimento indireto, ou seja, permite que pessoas jurídicas ou físicas tenham abatimento ou isenção de tributos desde que apoiem um projeto audiovisual. Desta forma, o período entre 1992-2003 ficou conhecido como “ A Retomada do cinema brasileiro”.

Quando Fernando Henrique Cardoso é eleito, ele retorna o status de Ministério da Cultura. Para o cinema, o Ministério é importante, pois organiza a pasta do audiovisual, através de metas e permite maior orçamento para área, criando editais de incentivo à produção em

parcerias com estados e empresas públicas, como é o caso da Petrobrás. Além do retorno do MinC, em 2001, é criada a Agência Nacional de Cinema (Ancine), o principal órgão de fomento, fiscalização e regulamento do audiovisual. Junto a ela, a Secretaria do Audiovisual (SAV) foi instituída, com o principal objetivo de seguir as diretrizes do Plano Nacional de Cultura, as quais são a formação, produção inclusiva, regionalização, difusão não comercial, democratização do acesso e preservação dos conteúdos brasileiros.

No entanto, durante os últimos anos, principalmente após o impeachment da presidente Dilma, as políticas culturais voltaram a um nível de instabilidade com cortes e contingenciamento no orçamento, descontinuação de editais e o rebaixamento do Ministério da Cultura à Secretaria Especial.

Outro ponto é, mesmo com os avanços da retomada, Oliveira (2018) aponta que um dos detalhes fundamentais a serem observados nas leis atuais é o foco na renúncia fiscal, que vem a ser a principal forma de incentivo. Esse incentivo fiscal acaba se concentrando em uma área do país (eixo Rio-São Paulo), além de promover o mecenato fiscal, forma de apoio da iniciativa privada ao setor cultural, onde o Estado abre mão de parte dos impostos, para que sejam investidos na área.

Com todas as políticas públicas adotadas desde 1990, é necessário avaliar se elas são benéficas e se promovem a melhora do setor como indústria e arte, ou se estão rodando em círculos aperfeiçoando e regredindo ao mesmo tempo. Assim, surge o questionamento que este trabalho tenta responder: quais foram os avanços e quais são os desafios das políticas públicas de audiovisual no Brasil de 1990 a 2011?

Na primeira seção, busca-se apresentar o desenvolvimento do cinema ao longo do século XX e a participação do Estado na regulação da indústria, principalmente em países que se tornaram potência, como Estados Unidos e França. Na segunda seção, o foco é na história do cinema brasileiro, desde o final do século XIX até o século XXI. Busca-se pontuar os momentos mais importantes e a influência política na indústria. Por último, na terceira seção, discute-se, de maneira geral, as principais políticas culturais brasileiras a partir do século XX.

Por fim, conclui-se o trabalho com a análise dos trabalhadores da área sobre as políticas públicas e o Ministério da Cultura, evidenciando os desafios e quais mudanças precisam ocorrer na área para que o desenvolvimento da indústria possa gerar empregabilidade e segurança financeira aos trabalhadores, principalmente independentes.

1.2 OBJETIVOS GERAIS

Analisar as políticas de incentivo ao audiovisual no período de 1990 a 2020 e entender

quais foram os progressos no setor desde a Retomada.

1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Entender os impactos do Ministério da Cultura e das políticas públicas adotadas para o setor;
- Identificar como essas políticas ajudaram a consolidar o cinema e classe trabalhadora pós-ditadura;
- Analisar quais medidas ainda precisam ser adotadas para o fortalecimento e estabilidade do setor.

1.4 JUSTIFICATIVA

De maneira geral, a pesquisa tem relevância ao analisar as políticas públicas do audiovisual, um setor que é constantemente desmontado e menosprezado pelo governo federal. No Brasil, é comum dar mais importância ao resultado final do que à jornada como um todo. Desta forma, é necessário que governantes e a sociedade entendam que o sucesso do cinema brasileiro vem de anos de resistência às políticas instáveis.

Além disso, é importante observarmos como a hegemonia estadunidense está presente em todas as salas de cinema do país, inibindo a participação de longas nacionais e inviabilizando o crescimento do setor. De acordo com dados da ANCINE de 2017, a presença de filmes estadunidenses no país foi de 37,5%, contra 29,5% de filmes brasileiros. Porém, 83,9% do público dos lançamentos foi para filmes americanos e apenas 10,6% para brasileiros (o restante da porcentagem são participações de outros países). Esses dados desproporcionais refletem que políticas públicas voltadas para a distribuição de filmes são tão importantes quanto as políticas públicas de fomento à produção. Além disso, filmes brasileiros representam as nossas vivências, influenciando na construção de uma identidade nacional mais diversificada e na ampliação da representatividade.

Dentro do campo da administração pública, as políticas culturais são tratadas como um só assunto, ignorando a pluralidade das diversas áreas que elas abrangem. Com isso, mesmo o audiovisual sendo um dos setores com maior visibilidade, a falta de pesquisas de campo e discussões com profissionais da área, leva a adoção de políticas que são voltadas apenas para o mercado e não para o fomento de base sólida que permita que outros profissionais surjam e sejam capazes de desenvolver o cinema brasileiro. Ademais, a maioria das pesquisas encontradas sobre o assunto são dos cursos de ciências sociais e sociologia, necessitando de uma visão de gestores públicos sobre o problema, pois são um dos principais atores na

formulação e avaliação de políticas públicas.

Por último, fortalecer o cinema nacional, fortalece a identidade brasileira e a cultura audiovisual que é ignorada por muitos.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

A base teórica do trabalho procurou explorar a história do cinema como indústria e arte, com o objetivo de estender o assunto para maior entendimento do setor. Além disso, buscou mostrar o desenvolvimento das políticas culturais no Brasil, para compreender a complexidade e importância de políticas públicas na elaboração de uma base consistente para a evolução da indústria nacional.

2.1 HISTÓRIA DO CINEMA MUNDIAL

A história do cinema foi construída durante os séculos que antecederam a criação do filme rodado no final do século XIX. O que os pesquisadores consideram como pré-cinema é caracterizado por centenas de técnicas que foram se aprimorando desde o período paleolítico. Um exemplo são as histórias chinesas de 5000 a.C, narradas através de uma projeção de luz sobre paredes e telas de linho que criavam a sombra de personagens complexos como princesas, dragões e guerreiros (LESSA, 2012).

Através da evolução da ciência, no século XV, Leonardo da Vinci construiu a "Câmara Escura", composta por um objeto completamente fechado e com um pequeno buraco em uma das faces. A ideia é colocar um objeto iluminado em frente ao buraco (câmara), sendo possível observar a imagem se reproduzindo na face oposta. A imagem é real e invertida. A Câmara Escura revolucionou o mundo das artes e abriu espaço para o espetáculo de fantasmagoria se estruturar no século XVIII. Lessa e Cassettari colocam que

Este tipo de espetáculo foi uma evolução na utilização técnica da lanterna mágica. As projeções ganhavam certa complexidade, eram animadas (com intervenção de sons, por exemplo) e móveis (um aparato com rodinhas que permitia distanciamento ou aproximação da imagem), o que dava a impressão de que as imagens se moviam em direção à plateia, que não estava acostumada a esse novo nível de realidade na representação (LESSA; CASSETARI, 2012, p. 5).

Esses espetáculos foram a experiência mais próxima das salas de cinema que existem hoje em dia. Eles eram realizados em um teatro escuro e ao longo do tempo foram inovando a maneira de exibição, contando com carrinhos movimentando os projetores, fumaças e efeitos sonoros para o público apreciar melhor a história. Havia uma banda que dava o tom para a história, como no cinema mudo no início do século XX.

Para a maioria dos pesquisadores, o início do cinema foi em 1895, com os irmãos Auguste e Louis Lumière. Eles exibiram o filme “A chegada do trem na estação” em uma sessão para a burguesia e imprensa francesa, no Grand Café Paris (BALLERINI, 2020). Após a sessão, os irmãos realizaram outra exibição de pequenas gravações em janeiro de 1896, desta vez aberta ao público e com a cobrança de 1 franco por bilhete. Os filmes começaram a se popularizar no mundo todo com a venda do cinematógrafo (aparelho inventado pelos irmãos Lumière e utilizado para a gravação de imagens). Com isso, os filmetes romperam com as filmagens totalmente documentais e iniciaram a dramatização das histórias. O francês George Mèlis produziu o curta “Viagem à Lua” (1902), que segundo Ballerini (2020, p.17), “visava criticar a vida apressada pós Revolução Industrial, com cientistas malucos e descuidados invadindo a Lua e voltando às pressas após o contato com os “selvagens”. ”. O filme, assim como as outras dezenas de produções de Mèlies, foi distribuído para vários países, incluindo Estados Unidos que, sem Hollywood, era dominado pelo mercado francês.

No início do século XX até 1915, a dinâmica da indústria e dos filmes passou por diversas mudanças. Conforme destacado por Costa (2008, p. 17) “diferentemente da estabilidade que caracterizou o cinema hollywoodiano clássico entre 1915 e o início da televisão nos anos 1950, esse primeiro cinema testemunhou uma série de reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição”. Como era um ramo novo, o cinema ainda tentava se firmar com a mesma estratégia do teatro e dos espetáculos fantasmagóricos.

A partir de 1905, os *nickelodeons* começaram a se popularizar, principalmente nos Estados Unidos. Eles consistiam em pequenas salas de cinema que eram acompanhadas sempre por algum instrumento musical, como piano ou órgão. Costa (2008) explica que

Ao contrário dos teatros, cafés ou dos próprios vaudevilles frequentados por uma classe média de composição diversificada, esses novos ambientes eram, em geral, grandes depósitos ou armazéns adaptados para exibir filmes para o maior número possível de pessoas, em geral trabalhadores de poucos recursos. Eram locais rústicos, abafados e pouco confortáveis, onde muitas vezes os espectadores viam os filmes em pé se a lotação estivesse esgotada. Mas ali se oferecia a diversão mais barata do momento: o ingresso custava cinco centavos de dólar - ou um níquel, daí seu nome (COSTA, 2008, p. 27).

Desta forma, a popularização desse espaço aconteceu, principalmente, devido a classe trabalhadora mais pobre, pois era um dos poucos tipos de lazer que conseguiam pagar. Com isso, deu-se início ao cinema como uma atividade industrial.

Apesar dos Estados Unidos ter começado a produção nacional, o mercado era fortemente dominado por países europeus. Além da França, a Itália e Dinamarca exportavam muito dos seus filmes para as Américas. Durante o período de transição (1907 a 1931-1915), a produtora francesa Pathé tinha escritórios em três países diferentes, exportava todos os filmes

e vendiam as máquinas que utilizavam para gravações (Costa, 2008). Dentro desta realidade, surgiu a MPPC (Motion Picture Patents Company), nos Estados Unidos, em 1908. A companhia foi criada com o objetivo de proteger as patentes dos filmes, organizar e controlar a indústria. Além disso,

A MPPC estimulou fortemente o preconceito contra os filmes estrangeiros, alegando que eram pouco adequados à moral da sociedade americana, e conseguiu diminuir a sua participação no mercado doméstico. Em 1909, os filmes importados já eram menos da metade dos filmes lançados, e essa participação foi caindo ainda mais (COSTA, 2008, p. 40).

Posto isso, as produções estadunidenses ficaram cada vez mais organizadas. Dentro dos sets havia uma clara divisão de trabalho com diretores, produtores e roteiristas. Essa organização aconteceu devido ao “*studio system*” (sistema de estúdio), que ofereceu base para a indústria nas quatro primeiras décadas do século XX. Os estúdios famosos contratavam equipes de produção, atores e dublês, além de serem proprietárias de dezenas de salas de cinema, que exibiam os próprios filmes (KREUTZ, 2019). A falta de legislação e regulamentação na área foi fundamental para que os estúdios enriquecessem e conseguissem fazer vários filmes de médio-orçamento, que tinham como principal função manter os lucros circulando.

Durante a primeira guerra mundial, o mercado de filmes europeus caiu drasticamente, abrindo a oportunidade para que Hollywood os substituíssem nas exportações. De acordo com Lee (2008, p. 373) “Entre esses anos (1914-1925), as exportações de filmes dos EUA para a Europa aumentaram 500%, e o desenvolvimento dos mercados de filmes na Ásia, América Latina e África "impulsionou um crescimento dez vezes maior nas exportações dos EUA".” (Tradução própria). Esse período foi crucial para que a indústria estadunidense se firmasse como a principal voz do cinema nas décadas seguintes. Segundo Ballerini (2020)

Foi nos Estados Unidos que o cinema saltou da era pré-industrial (1895-1914) para a industrial. Pouquíssimos países conseguiram, ao longo do século 20, transformar o cinema numa indústria autossustentável. A esmagadora maioria deles depende até hoje de recursos públicos ou de leis de proteção e incentivo para manter sua roda cinematográfica girando internamente (BALLERINI, 2020, p. 22).

A narrativa das histórias evoluiu e os estúdios chegaram a produzir 504 filmes – um filme por semana para cada estúdio – em 1941 (Lee, 2008). Com esse crescimento, o cinema se firmava como uma das artes mais importantes, senão a mais importante, do período. O público aumentou significativamente e, ao início da segunda guerra mundial, países como Alemanha, Inglaterra, União Soviética e Estados Unidos, investiram em filmes com propagandas ideológicas a fim de engajar a população.

A diretora alemã Leni Riefenstahl, foi uma das principais vozes na construção de uma imagem antissemitismo e xenofóbica, disseminando as ideologias de Hitler para os alemães, que foram diretamente influenciados por esses filmes. Na União Soviética não foi diferente. Após a revolução russa, o Estado financiou filmes incentivando os soviéticos a se alistarem no exército. Isso aconteceu também em Hollywood, onde uma grande parcela de artistas apoiou o exército americano na segunda guerra mundial. Esse apoio vinha através de filmes, campanhas e visitas aos locais onde as tropas ficavam antes de irem à Europa. Com o fim da segunda guerra, o cinema ideológico continuou a ser propagado principalmente por causa da guerra fria.

Nas décadas seguintes, houve uma clara separação da forma como o cinema era conduzido nos Estados Unidos e em outros países, como Itália e França. Hollywood vivia o melhor momento, com filmes marcantes, bilheterias altas e estrelas que viraram símbolos da cultura pop. A época conhecida como “Era de Ouro” teve o apogeu na década de 40 e 50, e foi determinante para que o cinema fosse visto como um lazer de escape para a sociedade norte-americana.

Em contrapartida, na França, começa um movimento para tentar parar a dominação estadunidense nas salas de cinema do país. Em 1948, é criado o Centro Nacional do Cinema e da Imagem Animada (CNC), com o objetivo de proteger a indústria e fomentar produções a partir da cobrança de uma taxa de 10,7% em cima dos ingressos vendidos.

Desde o fim da Segunda Guerra mundial, o Plano Marshall abrandou as políticas de cotas dos países europeus, uma condição de outorga da ajuda americana para a reconstrução das economias devastadas pela guerra. A França é, sem dúvida, o país europeu que melhor resiste. A mobilização de rua, em 1947, de atores, cineastas, produtores e técnicos, respondendo ao apelo da Federação Nacional do Espectáculo, obriga o governo francês, que, num primeiro momento, havia capitulado conforme o que fora ditado pelo Departamento de Estado (acordos BlumByrnes), a dar marcha-à-ré. A proteção do filme francês se desdobra para uma política de ajuda de produção. Essa política pública fez com que a França seja o país europeu, e um dos raros no mundo, a conservar uma variedade de ofertas em suas telas. A continuidade dessa política se explica por uma configuração cultural específica: um imaginário e um pensamento sobre o cinema como arte e indústria e a valorização de um autor; o papel do Estado dito cultural; uma organização sindical das funções do espetáculo (MATTELART, p. 15, 2006)

É neste cenário que, em 1958, surgiu a *Nouvelle Vague* (Nova Vanguarda), que tinha como base a aversão à estética hollywoodiana. O movimento era caracterizado por jovens politizados que eram contra o cinema como indústria rápida e apenas comercial. Os filmes tinham uma narrativa mais pessoal, tratavam de assuntos considerados tabus para época, possuíam um roteiro não linear e eram gravados nas ruas ao invés de estúdios. Esse cinema é chamado de “cinema de autor” e, enxergavam na figura do diretor, a peça chave para que um

filme pudesse existir como linguagem audiovisual.

A agenda libertária da *Nouvelle Vague* pautou-se, em muitos filmes, por um erotismo pungente, por um romantismo às vezes tragicômico e, de forma mais subjacente, pelo luto vestido pelos jovens filhos do holocausto e protagonistas da sociedade de consumo. François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, entre dezenas de novos realizadores, começam a filmar aproveitando o clima propenso à renovação que culminaria em maio de 1968. O movimento cinematográfico levou às telas expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão (MANEVY, 2006, p. 222).

Kreutz (2018) explana que a situação pós-guerra francesa fez com que o movimento surgisse para evitar a volta ao conservadorismo cinematográfico, que consistia em filmes convencionais, principalmente em adaptações literárias. O cineasta François Truffaut, publicou um manifesto em 1953, denunciando que esse tipo de narrativa era produzida apenas para gerar retorno financeiro alto para estúdios, levando a projetos sem criatividade.

Nesta perspectiva, a *Nouvelle Vague*, além de revolucionar a narrativa, também trouxe mudanças para a prática. Como as gravações ocorriam dentro de estúdios, os equipamentos, como câmeras e aparelhagem de som, eram muito pesados. Com o deslocamento para a rua proporcionado pelos novos diretores, foram desenvolvidos equipamentos mais leves de captação a imagem e som.

O fim da era, em meados dos anos 60, é marcado especialmente pela falta de recursos de grande parte dos cineastas que faziam parte do movimento. Aos poucos, até os diretores mais famosos como Godard e Truffaut, tiveram que ceder e procurar novas formas de financiamento. A *Nouvelle Vague* não teve um fim brusco, mas foi cedendo a outras formas de fazer cinema para sobreviver. Para muitos estudiosos, é um dos movimentos mais importantes da história do cinema. Ela foi responsável por revolucionar o cinema alemão, com o cineasta Alexander Kluge; o cinema leste europeu, principalmente na Hungria e Tchecoslováquia, com os diretores Věra Chytilová e Jiří Menzel; o cinema japonês, com os ensaios de Nagisa Oshima; o cinema brasileiro, com Glauber Rocha; e o cinema estadunidense, com Francis Ford Coppola, Martin Scorsese e Stanley Kubrick.

A onda revolucionária aconteceu nos Estados Unidos após o fim da “Era de Ouro” de Hollywood, no início dos anos 60. Uma das principais razões para o fim da era foi a lei antitruste, conhecida como “Decreto Paramount”, criada em 1948, que impedia o monopólio dos grandes estúdios sob as salas de cinema. Os impactos para a indústria foram gigantescos, levando à remodelação da mesma, que já sentia a pressão advinda das revoluções europeias. Assim, durante os anos 60 a 80, uma nova onda tomou conta dos cinemas americanos.

A Nova Hollywood, que se iniciou nos anos 1960 e durou até os anos 1980, tem como principal nome Steven Spielberg, que se tornou um dos diretores e produtores mais populares da história do cinema mundial. Essa era “pós-clássica” trouxe mudanças na maneira de contar histórias, com novas abordagens para a construção narrativa e para a caracterização dos personagens – como cronologia não linear, ambiguidade moral entre o protagonista e o antagonista, além dos chamados “*twist endings*” (reviravoltas surpreendentes, em geral reveladas no final do filme, inspiradas no gênero film *noir*) (KREUTZ, 2019).

Com as mudanças, a indústria que antes vendia, em média, 78 milhões de ingressos semanalmente, passou a vender 16 milhões. Isso forçou os estúdios a investirem mais dinheiro em filmes diferentes e a inovarem na produção com efeitos especiais. Segundo Ballerini (2020), foi durante esse período que as escolas de cinema se concretizaram e formaram diretores que tinham as técnicas novas do cinema e o ideal comercial da indústria. Desta maneira, a remodelação levou a criação de filmes que fundaram a base para os *blockbusters*. Os diretores que fizeram filmes com bilheteria milionária ficaram conhecidos pelo termo *movie brats*, que os descreviam por serem a primeira geração com formação acadêmica.

Dentre os exemplos, é possível citar quatro que foram essenciais para o desenvolvimento futuro da indústria. São eles: “O Poderoso Chefão” (1972), dirigido por Francis Coppola; “O Tubarão” (1975), dirigido por Steven Spielberg; “Carrie, a estranha” (1976), dirigido por Brian de Palma; e “Taxi driver” (1976), dirigido por Martin Scorsese. Todos foram líderes de bilheteria, arrecadando, juntos, mais de meio bilhão de dólares. Com este cenário, em 1977, estreou o primeiro *blockbuster* “Guerra nas Estrelas”, dirigido por George Lucas.

O filme inaugurou uma série de características que se tornaram padrão dessa nova fase: altíssimos gastos com os efeitos especiais e os cachês do elenco e, sobretudo, gastos exorbitantes com o lançamento do filme. Estes chegaram à metade do orçamento total, por conta de uma estratégia de marketing voltada para campanhas de publicidade veiculadas em televisão, outdoors, locadoras, jornais e revistas semanas antes do lançamento do filme em si (BALLERINI, 2020, p.59).

Os *blockbusters* inovam na maneira do cinema lucrar. Antes, o dinheiro da bilheteria era o mais importante. Após a chegada deles, a bilheteria é apenas parte dos lucros que agora são divididos entre: bilheteria, DVD e merchand dos filmes. Um exemplo é o filme Clube da Luta (1999) que, apesar de não ter conseguido uma bilheteria boa, conseguiu lucrar com a venda de DVD após a saída do filme das salas de exibição. “O filme não se pagou, isso só foi acontecer com o seu lançamento em DVD, com um fenômeno de compras. Tanto sucesso fez com que uma edição especial fosse lançada, com horas extras” (AMORIM e ROSIM, 2008, p.

13).

Com isso, inicia a era dos filmes *high concept*, um termo criado para conseguir descrever a era de filmes pós-1975, com bilheterias altas, mas que não eram, necessariamente, aclamados pela crítica. A forma mais simples de caracterizar o termo é através de três pontos: 1) os filmes surgem de ideias simples e podem ser resumidos em apenas uma frase; 2) são protagonizados por atores que tem alta rentabilidade e são conhecidos pelo público (exemplo: Jack Nicholson em “Batman” e John Travolta em “Grease”); 3) tem mercabilidade fácil, pois conseguem delimitar bem gênero do filme e o público alvo.

O que diferencia o *high concept* do *blockbuster* é a forma como ele é criado, já direcionado para o mercado e para o lucro. *Blockbusters* podem ou não ser *high concept*, é necessário avaliar toda pré-produção de um filme para conseguir identificar se encaixa no termo. A diferença crucial é que os *blockbusters* são filmes muito caros, especialmente por causa dos efeitos especiais e do cachê dos atores. Além disso, as despesas com o marketing do filme, muitas vezes, chegam a ser superiores ao orçamento da produção, o que torna ainda mais arriscado o nível de prejuízo. Se houver prejuízo na bilheteria, que é a fonte primária de arrecadação, os esforços são voltados para o mercado secundário (dvd e produtos do filme) para que o lucro possa ser conquistado. Assim, o *high concept* não tem o perigo de não gerar lucro, pois desde o início é voltado para isso (Mascarellos, 2006).

Mascarellos (2006) pontua qu

O que distingue o filme *high concept* é sua perfeita adequação estética ao cenário econômico-mercadológico atual. Embora não seja necessariamente um *blockbuster* (e vice-versa: nem todo *blockbuster* é um *high concept*), ajusta-se prontamente à ideia da extraordinária concentração de recursos num único filme. E isso se dá, precisamente, porque sua conformação estética o habilita a explorar com desenvoltura as possibilidades sinérgicas (de marketing e vendas) do mercado multimidiático contemporâneo (MASCARELLOS, 2006, p. 349).

Dessa maneira, Hollywood criou uma fórmula que se adapta de acordo com a percepção das pessoas, possibilitando inúmeras criações de filmes rentáveis com base no que o público está consumindo. Mesmo com cinemas nacionais se desenvolvendo para além de Hollywood, como é o caso da Coreia do Sul, é inegável que a fórmula americana voltada para o mercado influenciou a maneira como o mundo lida com cinema.

2.2 HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

Analisando a história do cinema a partir da perspectiva brasileira, pode-se observar que, no início, as produções no país acompanharam o ritmo dos países europeus, como França e

Itália. Em 1896, houve a primeira exibição de curtas mostrando o dia-a-dia de cidades europeias (KREUTZ, 2019). Após isso, o primeiro filme, "Uma vista da Baía de Guanabara", foi completado em 1898, pelo italiano Affonso Segretto. Nos anos seguintes, de 1900 a 1907, as produções foram crescendo e encontrando a própria identidade. De acordo com Silva Júnior (2016)

Segundo Sadoul (1963), no Brasil, a partir de 1900, surgiram diversos pontos de produção cinematográfica, espalhados por estados como: Minas Gerais, Bahia, Rio Grande do Sul, além, é claro de São Paulo e do Rio de Janeiro. Um mercado crescente determinou um ritmo de produção que não acompanhava o ritmo da exibição e é nesse cenário que o cinema nacional vai se desenrolar até 1907, quando então, a partir daí o país passa a ter uma produção mais consistente e elaborada (SILVA JUNIOR, 2016).

A época de 1907 a 1912, ficou conhecida por ser a "Bela Época do Cinema Brasileiro", caracterizada por um período fértil nas produções nacionais e no crescimento das salas de exibição. Dentro desta realidade, as obras se inovaram para além do gênero documental, criando um mercado favorável para filmes de ficção e drama, como, por exemplo, *Os Estranguladores* (1908), de Francisco Marzullo e Antônio Leal (KREUTZ, 2019). Durante esses anos, o cinema hollywoodiano ainda não tinha se concretizado nas exportações, fazendo com que a identidade nacional fosse influenciada por países europeus, mas também forçando o país a criar conteúdo que refletissem a realidade do dia-a-dia brasileiro.

Foi em 1912, que o cinema brasileiro teve a primeira grande crise. A crescente presença de filmes estadunidenses e franceses fizeram com que a produção nacional tivesse uma queda significativa. Salles (1973) explica que

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, subsistiu, contudo, um debilíssimo cinema brasileiro (SALLES, 1973, p. 11)

Com Hollywood se concretizando como principal produtor e exportador, no final de 1918, as salas de cinema exibiam 90% dos filmes importados dos Estados Unidos. Assim como Salles, Jean-Claude Bernardet, crítico e escritor brasileiro, faz uma reflexão sobre a forma como o audiovisual foi tratado pelo público brasileiro.

Durante longo tempo, para amplos setores do público brasileiro, cinema restringiu-se a cinema norte-americano, e este sempre cercado de grande publicidade; se eventualmente se exibisse um filme brasileiro (que não fosse chanchada), o público não encontrava aquilo que estava acostumado a ver nos

westerns policiais ou comédias vindas dos EUA. O cinema, por definição, era importado. Mas não só o cinema era importado: importava-se tudo, até palito e manteiga. O Brasil era fundamentalmente um país exportador de matérias-primas e importador de produtos manufaturados. As decisões, principalmente políticas e econômicas, mas também culturais, de um país exportador de matérias-primas, são obrigatoriamente reflexas. Para a opinião pública, qualquer produto que supusesse uma certa elaboração tinha de ser estrangeiro, quanto mais o cinema. O mesmo se dava com as elites, que, tentando superar sua condição de elites de um país atrasado, procuravam imitar a metrópole. As elites intelectuais, como que vexadas por pertencer a um país desprovido de tradição cultural e nutridas por ciências e artes vindas de países mais cultos, só nessas reconheciam a autêntica marca de cultura. Os produtos culturais brasileiros não eram negados: simplesmente, para elas, não chegavam a existir (BERNADET, 2007, p. 31, 32)

A produção, para escapar da narrativa hollywoodiana e conseguir produzir filmes de interesse dos brasileiros, começou a focar as histórias em traços da cultura nacional

O contexto mostrou-se especialmente favorável à produção de documentários e de cinejornais, ambos com roteiros centrados no universo temático nacional. Tal opção possibilitou a criação de um campo de produção livre da poderosa concorrência estrangeira. Os temas enfocados eram os mais diversos: futebol, festas populares e religiosas, acontecimentos políticos, carnaval, etc (LEITE, 2005, p. 32).

Mesmo o país tendo se consolidado com os cinejornais até a década de 70, a falta de incentivos públicos e de uma política voltada para o desenvolvimento técnico dos filmes fez com que a qualidade das obras fosse irregular e, além disso, o sistema sonoro das salas de cinema eram baixos, o que contribuía para o êxito de filmes estrangeiros legendados.

Durante a Era Vargas (1930-1945), o Estado teve grande participação na regulamentação e manutenção das produções cinematográficas. Além de regulamentarem a fiscalização e censura de filmes, o governo instituiu normas que levavam o cinema a ser um objeto difusor de propagandas de ideologia nacional. Após o golpe, o governo de Getúlio atrelou ainda mais a imagem do cinema ao Estado, dirigindo o trabalho das produções a mensagens ideológicas e políticas.

Com o período instável e sem políticas estruturantes, entre 1933 e 1949, a produção também se manteve apenas no Rio de Janeiro,

Delineia-se em São Paulo um projeto industrial ambicioso, estúdios chegam a ser levantados, mas o resultado do esforço redonda apenas num filme, A eterna esperança.... Numa busca mais profunda, encontraremos ainda uma fita com o palhaço Arrelia, filmada pelo veterano Gilberto Rossi, e uma outra de Oduvaldo Vianna. Às demais cento e vinte e tantas fitas de enredo, realizadas durante esses dezesseis anos, são todas produzidas no Rio, com exceção de uma em Minas e outra em Pernambuco (SALLES, 1973, p. 71)

Com o fim do governo de Getúlio, o cinema brasileiro passou por instabilidades, porém

se apoiou na onda revolucionária que começou na Itália e na França. Inspirado no Neorealismo Italiano e na *Nouvelle Vague*, os diretores brasileiros passaram a produzir filmes de baixo orçamento, que utilizavam as ruas para gravar e que mostravam a realidade nacional, principalmente da classe trabalhadora. Esse movimento é chamado de Cinema Novo e o filme que marca o seu início é “Rio, 40 graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos.

O movimento se divide em três fases. A primeira, acontece entre 1960-1964, anterior ao golpe militar, e se caracteriza pelo realismo. Os filmes produzidos durante esses anos procuravam quebrar com a imagem do Brasil tropical, cheio de praias e com atores exuberantes. Eles mostravam a realidade da fome, violência e alienação religiosa nas periferias do país, além de criticarem a passividade da população perante os problemas vivenciados. Entre os principais filmes estão, “Vidas Secas” (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), dirigido por Glauber Rocha.

A segunda fase acontece entre 1964-1968, e é marcada por um sentimento de derrota dos cineastas, que acreditavam que poderiam proteger a democracia e instigar a população a lutar contra a opressão dos direitos civis. Com a censura, os filmes começaram a retratar histórias da classe média, que ignoravam as questões políticas da época. Exemplo disso é o filme “Garota de Ipanema” (1967), de Leon Hirszman. Apesar da represália, existiam diretores que ainda realizavam filmes de caráter político, como é o caso de “Terra em Transe” (1967), do diretor Glauber Rocha, que foi proibido em território nacional, mas recebeu reconhecimento nos países europeus e nos Estados Unidos.

A última fase do Cinema Novo, entre 1968-1972, tentava se reaproximar do público e, dessa forma, se inspirou no Tropicalismo, movimento que estava em alta na época. Os filmes tinham aspecto mais profissionais e não tão “amadores” como no início da década de 60. Um marco da época é o filme *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade.

O fim do Cinema Novo acontece com a criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), em 1969, que tinha como objetivo financiar filmes que se alinhassem com as diretrizes do governo. Assim, o movimento foi perdendo força, deixando espaço para a indústria se estruturar através do Concine (Conselho Nacional de Cinema), que procurava aumentar o mercado brasileiro de cinema com filmes aprovados pela censura. Apesar de alguns sucessos, como “Dona Flor e seus Dois Maridos” (1976), a década de 1980 foi marcada por uma grande instabilidade econômica, que fez a produção cinematográfica cair e com isso diminuir os investimentos para a criação de mais conteúdo. Foi dentro desta perspectiva, que donos de salas de cinema começaram a lutar contra a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros.

Marson (2006) aponta que a Embrafilme era duramente criticada por cineastas e pelo público por causa da má gestão, favoritismo e falta de cumprimento de contratos. Porém, a extinção da mesma e do Concine, após a eleição de Fernando Collor, trouxe uma era das trevas para o cinema. Um exemplo é que em 1992, apenas 3 filmes brasileiros foram lançados. O principal problema foi a falta de iniciativa de políticas públicas por parte do governo federal.

A realidade mudou somente após o impeachment de Collor, no final de 1992. Em 1993, o governo de Itamar Franco restabeleceu algumas políticas culturais e criou, dentro do Ministério da Cultura, a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Em junho do mesmo ano, foi aprovada a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93), que garantia investimento na produção, infraestrutura de produção e exibição de filmes. A lei provocou inquietações em certas áreas por ser direcionada a produções vinculadas a TV. Marson (2006) explica que

(...) o campo cinematográfico brasileiro precisava voltar à ativa, retomar a produção. E para isso, se fez indispensável a ajuda do Estado, através do patrocínio direto e da lei do Audiovisual. Essa legislação estimulou a dedução de investimentos feitos na produção audiovisual independente (ou seja, aquela que não é vinculada às emissoras de televisão) por meio da compra de cotas dos futuros direitos de comercialização da obra audiovisual negociadas no mercado de capitais, sob a orientação da CMV – Comissão de Valores Mobiliários. A lei do Audiovisual funciona da seguinte maneira: uma empresa ou pessoa física compra uma cota de um filme, deduz este dinheiro do imposto de renda devido e ainda pode lucrar, pois se o filme apresentar lucros a empresa/pessoa física também vai receber sua porcentagem já que se tornou acionista do filme através da compra da cota de patrocínio. Investir em cinema tornou-se um negócio – e um bom negócio – já que, segundo consultores especializados em marketing cultural (MARSON, 2006, p. 55).

A lei continuou a ser utilizada durante o governo de Fernando Henrique Cardoso até o final do seu segundo mandato, em 2002. Durante esses 10 anos, pesquisadores e cineastas continuavam a reforçar que o modelo era semelhante a falida Embrafilme. Segundo Estevinho (2009), no final da década de 1990, as políticas mostravam sinais de desgaste. A concentração das produções e a instabilidade do mercado (que estava diretamente ligada ao fomento da área), fizeram com que filmes ficassem inacabados e, com isso, prejudicou a prestação de contas.

Com a crescente demanda por parte da indústria para maior representação, em 1999, foi instituído o GEDIC - Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, constituído por diversas pessoas de outros ministérios, representantes de emissoras de TV e cineastas. As metas eram: em cinco anos ocupar 40% do mercado de cinema; 55% de filmes de longa-metragem exibidos na TV aberta com investimentos de 500 milhões de reais. No entanto, a maior contribuição do

grupo foi através de um encontro entre cineastas, no qual elaboraram um pré-projeto de lei, que posteriormente foi base para a criação da Agencia Nacional do Cinema (Ancine).

No final da gestão de FHC, sob comando do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, a Ancine foi criada com o objetivo de incentivar, planejar e fiscalizar o audiovisual. Quando o presidente Lula assumiu, a agência passou a pertencer a pasta do Ministério da Cultura.

Apesar de ser um avanço, Ikeda (2012) analisa que a participação da Ancine se limitou a publicar instruções normativas que não geraram o resultado necessário para o audiovisual brasileiro alavancar.

Entre março de 2002 e dezembro de 2010, a ANCINE publicou um conjunto de 91 instruções normativas. O grande número de instruções pode surpreender, mas, no entanto, uma análise mais atenta nos leva a perceber que boa parte das normas editadas ou complementam normas previamente existentes ou simplesmente as revogam, substituindo-as. Ou seja, grande parte das instruções normativas são aperfeiçoamentos de normas anteriores. Por isso, 33 instruções normativas entre as 91 editadas não estão mais em vigor, tendo sido revogadas por dispositivos posteriores (IKEDA, 2012, p. 12).

Em 2006, foi criado, através da Lei nº 11.437/2006, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) com o objetivo de financiar programas e projetos no setor nacional. A estrutura do administrativa é composta por comitê gestor (Ancine, Ministério da Cultura, Casa Civil da Presidência da República, Ministério da Educação, agentes financeiros credenciados e membros do setor audiovisual), uma secretaria executiva (Ancine) e agentes financeiros (BNDES e agentes credenciados). O diferencial do fundo é propor o crescimento do audiovisual como indústria, através de parcerias com diferentes agentes da cadeia produtiva, estimulando o envolvimento de produtoras independentes, canais de TV e distribuidoras (MORAIS, 2016).

Desta forma, as políticas adotadas pela Ancine, aliadas à Lei do Audiovisual e ao FSA ajudaram a retomada do cinema brasileiro, que antes estava praticamente inexistente. O Ministério da Cultura passou a investir em festivais de cinema para divulgar melhor filmes de produtoras independentes. O saldo são filmes, feitos com ajuda dos recursos públicos, premiados nacionalmente e internacionalmente, como *Aquarius* (2016), *Que horas ela volta?* (2015) e *Sócrates* (2018).

2.3 POLÍTICAS CULTURAS

Políticas públicas são um conjunto de ações promovidas pelo governo com o objetivo de alcançar metas pré-definidas que auxiliem na melhoria de vida de uma nação. Desta maneira, existem dezenas políticas públicas na área da saúde, educação, meio ambiente, cultura, entre

outros.

As políticas culturais são necessárias para que seja possível financiar, preservar e fomentar a cultura no país. No Brasil, existe um caldeirão de culturas diferentes, as indígenas, africanas e europeias, que, individualmente e conjuntamente, formam a identidade do país. Trabalhar com esta questão não é simples, por isso a necessidade de uma pasta cultural organizada e realista.

Paz (2011) ressalta que a cultura como política desenvolvida pelo Estado começou na Era Vargas (1930-1945) com Ministério da Educação e Saúde (MES), mas foi durante a Ditadura Militar (1964-1985) que políticas públicas voltadas para o fomento da cultura foram elaboradas. Como aponta Fernandes (2013), o período foi marcado por contradições, com censura às artes, mas também por crescimento de políticas culturais. Os três principais pontos de atuação foram

1) a censura a um tipo de produção cultural considerada subversiva e, por outro lado, o incentivo à produção considerada, pelos governantes, “afinada com a tradição e os valores da cultura brasileira”; 2) os investimentos em infraestrutura, principalmente na área de telecomunicações, que favoreceram a consolidação da indústria cultural entre nós; 3) a criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro. Além disso, tais ações deveriam estar em consonância com o projeto de modernização do país (FERNANDES, 2013, p. 175).

Em 1966, foi criado, através do Decreto-Lei nº 24, o Conselho Federal de Cultura. Ele pertencia ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), e os principais objetivos eram a criação da política cultural nacional; coordenar ações e programas com outros órgãos federais, estaduais e municipais e a preservação do patrimônio. Fernandes (2008) e Cohn (1984) enfatizam que, enquanto o governo estimulava a criação da política nacional, ele também lutava incansavelmente contra a “produção cultural de esquerda”. O ponto fundamental era acabar com a “hegemonia esquerdista” e assumir o controle do mercado de produção nacional.

A censura foi intensificada após o AI-5 (1968) que fez com que as produções, principalmente de teatro, cinema e TV, fossem prejudicadas. Tudo que era produzido tinha que ser meticulosamente avaliado pela DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas). O início da presidência do general Ernesto Geisel (1974-1979) foi marcado pela sinalização de um distanciamento das leis e medidas militares mais severas. Nesse período, como explica Fernandes (2018), a área da cultura passa a ter papel importante para o governo. Em 1975, foi aprovada a Política Nacional da Cultura (PNC), reafirmando a importância do setor para o governo e evidenciando a articulação com outras áreas governamentais, como o Arquivo

Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Entretanto, apesar da abertura, Paz (2011) reafirma que

A postura do MEC durante o governo do general Ernesto Geisel (1974-1978), no entanto, não deve ser observada como um fato isolado, como uma benesse do governo para o setor cultural. Tratava-se de uma estratégia política para assumir o controle do processo cultural que ainda continuava sob uma “relativa hegemonia” das esquerdas no país. Essa institucionalização, portanto, justifica-se pela necessidade de controlar a produção cultural no país. Para Lia Calabre, nos governos de Médici e Geisel, particularmente, a questão cultural transformou-se em um importante instrumento de difusão de valores e comportamento. Tornando-se uma das áreas que mais recebeu atenção pelo governo, o que acabou por contribuir para uma maior institucionalização da ação pública no campo da cultura (PAZ, 2011, p. 127).

Essa institucionalização e fortalecimento do setor levou a criação do Ministério da Cultura (MinC) em 1985 (FERNANDES, 2011). Com o fim da ditadura, em 1986, surge a primeira lei de incentivo fiscal à produção cultural, a Lei Sarney (Lei nº 7.505/86). Ela permitia que o Fundo de Promoção Cultural do MinC recebesse recursos de pessoas jurídicas, sendo possível deduzir 5% do imposto de renda. Para muitos pesquisadores, ela foi uma lei importante, porém falha. Paulo Pélico, em entrevista ao site Cultura e Mercado, em 2012, aponta que os dois dos maiores problemas eram a prestação de conta pós-produção e a não obrigatoriedade de o produto cultural ter circulação pública.

Logo após a criação da lei, em 1988, a Constituição Federal, no artigo 215, afirma que “(o) Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” Além disso, o art. 216 da Magna Carta reforça que é competência do Estado a responsabilidade na proteção do patrimônio cultural brasileiro.

O governo de Collor (1990-1992), no entanto, quebra com as expectativas de um governo garantidor de direitos e coloca o setor privado em destaque nas políticas públicas. Durante esses anos, as políticas culturais foram escassas e o setor entrou em um período das trevas. Após revogar a Lei Sarney, fechar a Embrafilme e extinguir o MinC, a política de maior destaque que regeu cultura foi a Lei Rouanet (Lei nº 8313/91) aprovada no final de 1991. Tendo como principal objetivo fomentar a cultura nacional, com ela foram instituídos o Pronac (Programa Nacional de Cultura), o FNC (Fundo Nacional de Cultura) e o Ficart (Fundo de Investimento Cultural e Artístico).

Com a Lei Rouanet surgiram três formas possíveis de incentivo à cultura no país: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e o Incentivo a Projetos Culturais por meio de renúncia fiscal (Mecenato). Saiu o produtor como elemento central e em seu lugar entrou o projeto cultural, que passou a ser analisado pelo Ministério da Cultura

como passível de captação de recursos aptos à renúncia fiscal (HERCULANO, 2012).

O Pronac tem como finalidade a captação e canalização de recursos para o setor, para a produção e distribuição de produtos culturais, além de proteger o patrimônio cultural e histórico brasileiro. Para que isso possa ser realizado ele conta com três mecanismos: o FNC, o Ficart e o incentivo à projetos culturais.

Os recursos do FNC vêm direto do Estado, que são provenientes do Tesouro Nacional, doações, legados, 1% da arrecadação dos fundos de investimentos regionais, porcentagem em cima de loterias federais, entre outros. O Ficart nunca saiu do papel, porém a premissa constituía na venda de cotas de um projeto que permitia o retorno financeiro em cima do lucro. Por último, o incentivo à projetos culturais é dado através da renúncia fiscal do dinheiro investido pelo setor privado.

Analisando mais a fundo a Lei Rouanet, uma das principais críticas a ela é em relação ao mecenato. Isso acontece porque o FNC é instável, podendo sofrer cortes a cada governo, sendo assim, o setor privado garante maior estabilidade de recursos. No momento em que a lei foi publicada, as políticas de contenção de gastos e inflação recaíram sobre a área cultural e buscavam-se alternativas para além da Lei Sarney, que tinha sido suspensa no início de 1990 (BELEM, 2013). Entre 1992 a 1994, a adesão à lei foi baixa, e até o fim do mandato de Itamar Franco, havia 72 empresas cadastradas em todo território nacional, mesmo com todos os incentivos fiscais (ARAÚJO, 2011 apud CABRAL, 2017).

As políticas neoliberais continuaram durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). O MinC ficou sob comando de Francisco Weffort, que baseou praticamente toda gestão cultural em cima da Lei Rouanet. Araújo (2011), explica que

Durante os oito anos do governo de FHC, o percentual das despesas orçamentárias com cultura não ultrapassou 0,14% do orçamento público, quase todo destinado a financiar a burocracia pública (folha de pagamento dos funcionários, despesa com custeio do Ministério e das instituições vinculadas), valores menores que os milhões captados pelos produtores culturais por meio da Lei Rouanet (apud CABRAL, 2017, p. 10).

Durante o mandato de Weffort, a lei passou por reformas para que fosse mais atrativa para as empresas. Em 1995, houve um aumento de 2% para 5% do percentual de abatimento do imposto de renda de pessoas jurídicas para patrocínio de projetos culturais. Outra medida foi a Medida Provisória nº 1589/97, que autorizava pessoas físicas e jurídicas deduzirem do Imposto de Renda 100% do valor aplicado em projetos culturais. Isso valia apenas para os investimentos em setores menos populares e específicos contemplados pela lei, eram eles: artes

cênicas; livros de valor artístico-literário ou humanístico; música erudita ou instrumental; circulação de exposições de artes plásticas; doações de acervos para bibliotecas públicas e museus.

Em síntese, os anos de 1995 a 2002 são caracterizados pela consolidação do MinC e das reformas em leis tornando-as mais atrativas para o mercado. Moisés (1998) analisa que houve um aumento de 1462% nas empresas adeptas ao sistema de mecenato privado entre 1994 a 1997. O autor coloca que

(...), entre 1990 e 1992, quando se fez uma tentativa de praticamente desobrigar o Estado de qualquer responsabilidade pelo financiamento da cultura - com a extinção de algumas das mais importantes instituições culturais públicas do país e a drástica redução de recursos para a área -, a sociedade brasileira viu-se colocada diante de um falso dilema. Segundo esse dilema, haveria uma oposição insolúvel entre Estado e mercado em face das necessidades de custeio e fomento das artes e da cultura. Nos termos das crenças da época, o dilema teria de ser resolvido em favor do mercado, como se Estado e iniciativa privada fossem as únicas alternativas de seu financiamento e não pudessem, em nenhuma hipótese, combinar-se para custear a criação e a produção artística brasileira. A solução adotada pelo Ministério da Cultura, depois de recriado e consolidado pelo governo em 1995, sem se esgotar naquelas duas alternativas excludentes, visou o problema de fundo, isto é, a necessidade há muito sentida por artistas e produtores culturais brasileiros de criar-se, de modo permanente, um sistema de financiamento da cultura no país (MOISÉS, 1998, p. 446).

Com a saída de FHC e a entrada de Lula em 2003, as diretrizes do MinC mudaram. Gilberto Gil foi nomeado Ministro da Cultura e ficou no cargo nos anos de 2003 a 2008. No discurso de posse, Gil enfatizou o posicionamento contra a unitariedade das políticas que estavam sendo adotadas.

(...) o Estado não deve deixar de agir. Não deve optar pela omissão. Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução de políticas apostando todas as suas fichas em mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus mercado. É claro que as leis e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo. Não será nunca. Sabemos muito bem que em matéria de cultura, assim como em saúde e educação, é preciso examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte. Sabemos que é preciso, em muitos casos, ir além do imediatismo, da visão de curto alcance, da estreiteza, das insuficiências e mesmo da ignorância dos agentes mercadológicos. Sabemos que é preciso suprir as nossas grandes e fundamentais carências (GIL, 2003).

O ministro também salientou que uma das principais metas era descentralizar as políticas públicas com a finalidade de atingir pessoas além de produtores e artistas. Em parceria com o IBGE, foi criado o Sistema de Informações e Indicadores Culturais, para conhecer a

presença da cultura nas cidades, no orçamento da família e na geração de emprego formal do país (MANEVY, 2010).

Uma das primeiras medidas tomadas foi a criação do seminário “Cultura para todos”, que consistia em conversas com a sociedade. Os encontros aconteceram nos em Brasília, Rio de Janeiro, Recife, Cuiabá, Belo Horizonte, São Paulo, Porto Alegre, Belém e Salvador. O principal objetivo era entender as falhas da Lei Rouanet e buscar novos meios de financiamento, já que a forma vigente contemplava menos os artistas impopulares e de regiões fora do eixo Rio-São Paulo.

Através do Decreto nº 4.805/03, foram criadas novas secretarias, a fim de planejar, monitorar e formular novos projetos. Eram elas: Secretaria Políticas Culturais; Secretaria de Desenvolvimento de Programas e Projetos Culturais; Secretaria para o Desenvolvimento das Artes Audiovisuais; Secretaria de Apoio à Preservação da Identidade Cultural; Secretaria de Articulação Institucional e de Difusão Cultural. Dos destaques cabe citar o importante papel da Secretaria de Políticas Culturais (SPC) na elaboração do Plano Nacional de Cultura e da Secretaria de Articulação Institucional (SAI) responsável pela institucionalização do Sistema Nacional de Cultura (SNC).

Em 2005, foi realizada a 1ª Conferência Nacional de Cultura, que contou com conferências municipais, intermunicipais, estaduais e seminários setoriais. Esses encontros eram abertos à sociedade civil e a delegados escolhidos pelos poderes. Além disso, tinham como objetivo levantar as principais questões referentes às culturas locais e específicas de cada setor. Ao final desses encontros, foi realizada a Plenária Nacional para a elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC).

Mesmo com a saída de Gil em 2008, o novo ministro Juca Ferreira manteve os mesmos princípios de aproximação e difusão da cultura em seus dois anos de mandato. Em 2010, a Lei nº 12.343/2010 instituiu o Plano Nacional de Cultura (PNC). Foi um processo demorado e minucioso que levou cinco anos para ser aprovado. No mesmo ano, o MinC construiu o Sistema Nacional de Cultura (SNC) com o objetivo de integrar os entes federativos com o PNC. Sendo assim, esse foi o primeiro desafio para a nova gestão.

Em suma, o governo Lula foi marcado por constantes inovações dentro do MinC, aproximação com a sociedade na tomada de decisão e tentativa de superação em leis e normas dos governos anteriores. A maior batalha travada foi na mudança da Lei Rouanet, que nem Gil, nem Ferreira conseguiram efetivar. Sobre o período do último mandato de Lula, Cabral avalia que

Podemos afirmar que entre 2007 e 2010, falando de maneira mais metafórica, uma série de novas portas foram abertas sem que as anteriores fossem fechadas, ou melhor, sem que as inovações propostas tivessem obtido algum grau de efetividade. Isto significa dizer que novos intentos surgiam, novos campos de diálogo eram abertos, novas parcerias foram sugeridas, ampliando as dificuldades de efetivação já evidentes. Sem dúvida o Ministério ousou, ampliou a complexidade da pasta, alargou seu campo de ação, intensificou os debates sobre a cultura colocando-a no campo das políticas públicas, mas várias lacunas ficaram igualmente abertas. O presidente Lula, em diversas oportunidades, expressou a importância da pasta da cultura, mas o Ministério não conseguiu alcançar o simbólico 1% do orçamento para a cultura (CABRAL, 2014, p. 155).

A transição entre governos, muitas vezes, resulta em falhas de comunicação e a descontinuidade de políticas adotadas na gestão anterior. O caráter democrático adotado pelo MinC quebrou com a tradição de distanciamento entre sociedade e poder público. Por ser algo inovador, a continuidade, manutenção e elaboração das políticas públicas foram as maiores dificuldades para as ministras que assumiram a pasta no primeiro mandato da presidente Dilma, Ana de Hollanda (2011-2012) e Marta Suplicy (2012-2014).

Ao assumir o ministério de Juca, a primeira medida tomada por Ana de Hollanda foi reavaliar as metas para a implementação do PNC. Foram desenvolvidas 53 metas para serem cumpridas em 10 anos (2010 a 2020) e isso permitiu que a implementação do projeto fosse mais viável. Contudo, para que fosse possível abranger todo o país, o plano necessitava do sucesso do SNC, que permaneceu imóvel durante anos.

Durante o comando da pasta, o ponto de maior destaque da gestão de Ana foram as constantes batalhas em relação à Lei de Direitos Autorais (LDA). Durante o governo Lula, desde o ministério de Gil, houve uma grande discussão em relação à LDA, uma vez que a lei em vigor não acompanhava o ritmo do emergente mundo digital e excluía os artistas da maior parte do lucro sobre o produto. A nova lei objetivava atualizar esses pontos, porém, devido a perda de lucros das empresas intermediárias (editoras e produtoras), havia um impasse que se estendeu por anos. A ministra se mostrou contra as reformas na lei, nomeando pessoas ligadas ao setor privado para cargos de importância dentro do MinC, o que resultou em uma crise em seu mandato.

Assim, em 2012, Marta Suplicy é nomeada para a pasta. As habilidades políticas da nova ministra foram instrumentos necessários durante sua gestão. Ela herdou das gestões anteriores o impasse de alguns projetos no Congresso Nacional. Desta maneira, trabalhou para a aprovação do SNC; vale-cultura; Lei Cultura Viva; atualizações em regras e fiscalizações na lei Ecad; Marco Civil da Internet; e a PEC da Música (CALABRE, 2015). Essas iniciativas foram iniciadas no governo Lula.

De certa forma, o MinC, durante o primeiro mandato da presidente Dilma, teve uma posição passiva, levando projetos do governo anterior ao Congresso e não investindo na continuidade de políticas que abriram portas de conversa com a sociedade. O ponto principal para que essa posição fosse adotada foi o valor do orçamento para o Ministério. Enquanto no governo Lula o orçamento era de 0,80%, no de Dilma diminuiu para 0,13%. Calabre (2015) avalia que

O dado contemporâneo mais preocupante é o da ausência de elaboração de novos projetos de longo prazo. As ações e projetos que surgiram apenas retomaram a lógica do imediatismo. É importante ressaltar que o desejável para uma política cultural mais efetiva, por exemplo, não é o cumprimento burocrático das metas do Plano Nacional de Cultura, mas a potência e a vitalidade que isso possa promover, gerando impactos sobre a realidade. Para que isso ocorra, o processo tem que ser alimentado por diversos insumos. (...). Vivemos um claro retrocesso, a ideia de centralidade das políticas culturais sofreu um refluxo dentro do cenário governamental federal. Se, por um lado, sabemos que processos políticos não são lineares, por outro, devemos procurar um caminho para minimizar as perdas que já são evidentes (CALABRE, 2015, p. 47)

No segundo mandato da presidente, o antigo ministro da cultura Juca Ferreira retorna ao posto. Devido ao impeachment, que aconteceu no segundo semestre de 2016, o máximo alcançado pelo ministro foi a manutenção das políticas já em prática.

A realidade é que desde o impeachment de Dilma, a cultura vem sendo vítima de uma descontinuidade de políticas. Desde Temer até Bolsonaro, 8 pessoas assumiram o comando da pasta, dado que sobressai quando comparado aos 11 ministros, de 1990 a 2015. É possível observar que no governo Dilma, a cultura já estava desestabilizada, mas os anos seguintes marcaram a crise no setor.

Durante o processo de impeachment, o presidente interino Temer (2016-2019), através da MP nº 726/2016, extingue o Ministério da Cultura e o funde ao Ministério da Educação, voltando ao status de secretaria especial. O maior ponto de crítica sobre a decisão é que ela ignora a institucionalização cultural que vinha acontecendo desde 1992.

A medida não foi aceita por pessoas ligadas ao setor e resultou em uma forte campanha intitulada “MinC Resiste” e, posteriormente, a criação do movimento “#OcupaMic”. No início, diversos prédios ligados ao ministério foram ocupados nas principais capitais do Brasil (Curitiba, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Branco, Maceió, Natal, Porto Alegre, Recife, Belém, João Pessoa, Florianópolis, Aracaju, Salvador, Macapa, Fortaleza, Goiania, Campo Grande e São Luís).

A pressão da classe artística continuou grande e com destaques na mídia, levou outros grupos políticos a se manifestarem a favor do Ministério. O presidente Temer estudava

conceder à cultura um status “maior” dentro da pasta da Educação, comandada por José Mendonça Filho. O intuito era a secretaria especial ter status ministerial, comandada por uma mulher para “cessar os ânimos” (IPEA, 2016). No entanto, a pressão do setor, mídia e sociedade continuaram a amplificar, levando o presidente a reverter a medida provisória no dia 23 de maio de 2016.

Assim, o ministério da cultura é reinstituído e Marcelo Calero, ex-secretário municipal de cultura do Rio de Janeiro, assume a pasta. O discurso inicial que ele adota é de que “a cultura é neutra” e o “partido da cultura é a cultura”. Seguindo as diretrizes do governo federal de diminuir os gastos públicos, o ministro exonerou 81 funcionários comissionados. A decisão, no entanto, foi acompanhada de protestos, devido ao envolvimento dos funcionários demitidos à ocupação do “MinC Resiste” (CERQUEIRA, 2017).

O ministro deixa a pasta da cultura após 6 meses de cargo. Ele pediu demissão após acusar o Ministro Geddel Lima, da Secretaria Geral de Governo, de pressioná-lo a autorizar a construção de um empreendimento de luxo em uma área histórica de Salvador. Sendo assim, Roberto Freire, presidente do partido Cidadania, o substitui no dia 18 de novembro de 2016.

A gestão do ministro é também breve, durando 6 meses. Ele foi exonerado após a delação premiada de Joesley Batista, dono da JBS, acusar o presidente Temer de corrupção e obstrução de justiça. Em 22 de maio de 2017, o secretário executivo do MinC, João Batista de Andrade, assume interinamente o ministério. Porém, assim como os outros nomes, ele pediu demissão após 2 meses no cargo. Segundo o ministro, o motivo da demissão foram os cortes de 43% do orçamento do ministério, o esvaziamento do Fundo Nacional de Cultura e o desacordo sobre quem deveria assumir a direção da Ancine (O GLOBO, 2017).

Dessa maneira, assume Sérgio Sá, ex-secretário executivo de Gilberto Gil. Após o revezamento de ministros, Sá assume a pasta até o final do mandato de Temer. O ministro apresenta um plano de ação que conta com cinco pontos principais

O primeiro é o “choque de gestão em busca da eficiência”; o segundo é um conjunto de reformas, que inclui a Lei Rouanet, mas também os modelos de gestão dos equipamentos culturais sob responsabilidade do governo federal, uma vez que o padrão de gerenciamento integralmente estatal não seria mais viável, o que exigiria “ceder a administração desses espaços culturais a organizações sociais e à iniciativa privada” (BRASIL, 2018); o terceiro é a entrega de programas que estão sendo executados pelo Ministério e por suas vinculadas; o quarto pilar é a construção do plano de diretrizes e metas do MinC para a área cultural, que deverá orientar, inclusive, as futuras gestões do Ministério; por fim, o quinto pilar é a economia da cultura, “uma bela contribuição nesse momento em que o Brasil começa a sair da crise.” (BRASIL, 2018) (CERQUEIRA, 2017).

A política de destaque do ministro é a Instrução Normativa (IN) da Lei Rouanet, de dezembro de 2017. A IN traz alterações principalmente na desburocratização e flexibilização da lei para atrair novos patrocinadores (CERQUEIRA, 2017). A posição do governo Temer em relação à cultura segue a linha do neoliberalismo de transferir a responsabilidade para o setor privado com o objetivo de enxugar a máquina pública. Em 2016, a PEC 55/2016 (PEC dos gastos) aprovada pela câmara, congelou o orçamento público em 20 anos. Como apontado por Brant (2016), áreas como saúde e educação têm orçamento mínimo previsto na constituição, já a cultura não, o que significou a perda de quase 90% do orçamento na área.

Com esse saldo, a cultura entra no governo Bolsonaro. Em 2019, o MinC foi, novamente, reduzido a secretaria especial dentro do Ministério da Cidadania. O atual presidente, desde a campanha eleitoral, fazia promessas de extinguir o ministério porque acreditava que “o Ministério da Cultura é apenas centro de negociações da Lei Rouanet” (UOL, 2018).

Com o status de secretaria, a pasta sofre constantes crises e cortes de verba. Várias áreas do setor foram afetadas, como foi o caso do Museu Nacional e da Cinemateca Brasileira. Desde o início do governo até junho de 2020, 5 secretários assumiram o comando da cultura. Além disso, em novembro de 2019, a pasta mudou para o Ministério do Turismo. De acordo com o ministro da Cidadania Osmar Terra, a mudança aconteceu por causa da sobrecarga de atividades da secretaria. Porém, em meio a tumultos, a pasta foi reorganizada apenas no final do mês de maio de 2020 e teve cortes no número de funcionários.

Durante esse período de transferência, as atividades do MinC concentraram-se na mudança burocrática. Ao assumir a pasta, Regina Duarte não conseguiu fazer despachos como secretária devido ao trâmite legal que necessitava a documentação passar pelo Ministério do Turismo e da Cidadania. Uma das únicas e principais atividades coordenadas por ela, foi a flexibilização da Lei Rouanet para projetos atingidos pela pandemia (O Globo, 2020).

Em 2020, durante o período da pandemia, a Lei Rouanet continuou recebendo propostas. Os projetos já aprovados mantiveram-se em captação e execução, seguindo as regras estabelecidas pela Secretaria Especial da Cultura por meio da Instrução Normativa nº 5/2020, visando às prorrogações e readequações necessárias. Porém, a partir de dezembro, os projetos começam a enfrentar problemas na tramitação, entre os quais, o atraso nas análises e na publicação no Diário oficial da União, que autoriza a captação de recursos. Também houve atraso na liberação dos valores já captados pelos proponentes. Outro problema foi a suspensão da análise de projetos sediados em cidades e estados que tivessem decretado medidas restritivas de circulação de pessoas e redução de atividades econômicas como forma de combate à pandemia de covid-19, conforme definido pela Portaria nº 124/2021. A determinação foi revogada cerca de um mês depois por meio da Portaria nº 210/2021, que determinou a prioridade de análise de propostas que não envolvam atividades presenciais.

Seu impacto se deu diretamente sobre o desenvolvimento e a manutenção de projetos culturais de todo o país, considerando inclusive a recomendação do Ministério de que os projetos sejam encaminhados com antecedência; e muitos proponentes já estão planejando a volta de algumas atividades presenciais. O tempo necessário para aprovação, publicação e contato com patrocinadores, equipe e artistas torna necessário o encaminhamento de um projeto com antecedência mínima de um ano (DONATO, p. 4, 2021).

Ao sair da pasta, após discordâncias com apoiadores do governo, o ator Mário Farias assume o comando. A principal medida aprovada foi a Lei Aldir Blanc, um projeto de lei criado pela deputada federal Benedita da Silva, do PT do Rio de Janeiro, que visa ajudar o setor cultural e agentes culturais durante a pandemia.

Apesar do sucesso da lei, o mandato de Farias é marcado por censuras às artes e aos órgãos ligados à secretaria especial. No final de 2020, ele foi denunciado após assinar um ofício que exigia que todos os posts de redes sociais desses órgãos fossem enviados à secretaria para avaliação e aprovação, com objetivo de uniformizar a comunicação.

Dentro dessa realidade, com constantes trocas de comando, o setor da cultura é menosprezado dentro do governo. Para o audiovisual, o Ministério da Cultura oferecia um canal de conversa e recursos para além da Ancine, órgão que também passou por crises e desmontes. Assim, atualmente, é preciso fazer um balanceamento de como o setor está sendo afetado, para que no futuro, a indústria possa ser reerguida de maneira que abarque todos que trabalham nela.

3. METODOLOGIA

Para atingir os objetivos propostos, a presente pesquisa se classifica quanto ao seu objetivo como exploratória e quanto à abordagem como qualitativa. No que se refere à coleta de dados, será utilizada a pesquisa bibliográfica, documental e a Entrevista Compreensiva (KAUFMANN, 2013).

Segundo Gil (2002), a pesquisa exploratória tem como característica uma metodologia flexível e seu objetivo baseia-se em promover uma maior proximidade com o objeto escolhido, a fim de torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Para a coleta de dados, a pesquisa exploratória utiliza-se de pesquisas bibliográficas, documentais, entrevistas e análise de exemplos.

A pesquisa bibliográfica, de acordo Severino (2007), é pautada em documentos disponíveis e publicados de pesquisas anteriores, impressos ou em meio digital, como artigos, teses, livros entre outros. No presente estudo, ela dará suporte teórico nas análises dos dados coletados através da pesquisa documental e da entrevista com a literatura referente à: Lei do Audiovisual (Lei nº 8685/93) e Lei Rouanet (Lei nº 8313/91).

Quanto à abordagem qualitativa, esta metodologia se caracteriza pelo envolvimento direto do pesquisador com a fonte dos dados. As abordagens qualitativas variam de acordo as bases epistemológicas e/ou objetivos da pesquisa, mas têm em comum o envolvimento do pesquisador na coleta e utiliza-se como técnica de coleta de dados a observação (participante ou não) e/ou entrevistas e relato de casos na maioria das pesquisas (GODOY, 1995). Sendo assim, utilizou-se da Entrevista Compreensiva que tem por objetivo não somente a coleta de dados para análise, mas além disso compreender o fenômeno. Para a Entrevista Compreensiva, conhecimento é o conjunto de interações do sujeito com o objeto “à medida que nos propomos a aprofundar a análise por meio do diálogo consoante com os sujeitos/atores/autores” (SILVA R.; SILVA J., 2016).

Como abordagem metodológica, a Entrevista Compreensiva fundamenta-se na análise compreensiva da fala. Desenvolvida pelo sociólogo francês Jean Claude Kaufmann (KAUFMANN, 2013), propõe um processo inverso nos modos de construção do objeto de estudo. A investigação, conforme esta proposta metodológica, apoia-se na linha weberiana, em que a explicação sociológica, busca a compreensão do sentido da ação humana (SILVA R.; SILVA J., 2016, p. 04).

A Entrevista Compreensiva se diferencia de outros métodos de entrevista pela sua flexibilidade e engajamento do pesquisador com o objeto. Nesse sentido, a entrevista compreensiva parte do pressuposto de que a fala dos sujeitos são a exteriorização da realidade social, da expressão da cultura, e que a partir delas é que se elabora hipóteses e conceitos constituintes das construções teóricas (SANTOS, 2014).

O esforço do entrevistador para compreender intimamente a maneira como a pessoa pensa e age não deriva somente de uma postura psicológica com que, muitas vezes, a empatia se confunde. Este tipo de abordagem metodológica, inspirado na antropologia, e que consiste em considerar os entrevistados como informadores, visa desenvolver a explicação sociológica, através de uma dialética permanente entre reflexão teórica e realidade concreta, e colocar em evidência os processos sociais. (SANTOS, 2014, p. 03)

Para Kaufmann (2013), a flexibilidade, sem deixar de ter um método muito específico e com uma forte coerência interna, da Entrevista Compreensiva é o reconhecimento da complexidade das relações sociais a qual nega um método único de entrevista, sendo o pesquisador instigado a reflexão sobre si e o objeto adaptando a entrevista de acordo a realidade estudada. Ainda segundo o autor, o objetivo principal do método é a produção de teoria, e esta, deve estar em “articulação tão fina entre dados e hipótese quanto for possível e hipóteses tão criativas quanto enraizadas no fato”, como muitas teorias ou métodos propõem, mas que na Entrevista Compreensiva a formulação teórica parte de “baixo” (KAUFMANN, 2013), ou como diria Milton Santos: a partir das horizontalidades.

Desta forma, a análise das entrevistas será realizada através do método Análise de Conteúdo, de Bardin. Como explicado por Souza e Santos (2020)

A técnica de pesquisa Análise de Conteúdo defendida por Bardin (2011) se estrutura em três fases: 1) pré-análise; 2) exploração do material, categorização ou codificação; 3) tratamento dos resultados, inferências e interpretação. A validade dos achados da pesquisa é resultante de uma coerência interna e sistemática entre essas fases, cujo rigor na organização da investigação inibe ambiguidades e se constitui com uma premissa fundante.

A pré-análise consiste em uma leitura flutuante de todo material, escolha do material que será usado, formulação de hipótese, a referenciação dos índices e elaboração de indicadores e a preparação do material. A exploração do material é a análise de tudo que foi separado e categorizado na pré-análise. Por último, o tratamento dos resultados é a interpretação em cima dos dados brutos, dando significado a eles a partir de uma base teórica.

Com isso, a análise foi realizada a partir da repetição dos assuntos entre os entrevistados. Ao analisar as falas, percebe-se a constante menção de três tópicos: O impacto do Ministério da Cultura e as consequências da ausência dele; os pré-requisitos e complexidades das leis de incentivo fiscal; A importância da Ancine, a forma como ela estrutura o setor e as formas de trabalho dentro das produções do audiovisual.

Através das entrevistas, procurou-se entender melhor a dinâmica de produção e trabalho dentro do setor. Além disso, buscou-se compreender o motivo pelo qual as leis de incentivo não eram as primeiras opções para fazer captação de recursos para os longos produzidos.

Assim, a população ou universo do presente estudo são os produtores, diretores e estudantes da área do audiovisual do Brasil. Já a amostra, que é uma fração selecionada para a pesquisa que representa um subconjunto do universo (MARCONI; LAKATOS, 2010), foi selecionada através da amostragem por conveniência e acessibilidade. Foram realizadas oito entrevistas com profissionais que trabalham com cinema. Todos os entrevistados trabalham no ramo há mais de 4 anos e tem formação acadêmica, incluindo curso de audiovisual, arquitetura, jornalismo e publicidade e propaganda. Cinco das conversas aconteceram através das redes sociais (Twitter, Instagram e WhatsApp) entre 22 de setembro e 20 de outubro, e três foram aprofundadas em entrevistas realizadas no Google Meet, entre 28 de setembro e 6 de outubro. As perguntas se encontram no “apêndice A” e “apêndice B.

4. RESULTADOS

Os resultados irão apresentar os temas centrais das pesquisas, tanto aprofundadas, quanto as feitas através das redes sociais. É importante ressaltar que a pesquisa foi realizada

com as pessoas que se disponibilizaram a responder as perguntas. Nesse sentido, houve dificuldade no contato com produtores maiores que tiveram acesso aos recursos das leis. Desta forma, produtores independentes e que trabalham em produtoras menores foram a maioria, ressaltando suas vivências e dificuldades na área. Por fim, a análise será focada nas questões mais discutidas, das quais foram: o impacto do Ministério da Cultura nas leis de incentivo; a complexidade das leis e importância da Ancine para a estruturação do setor.

4.1 Ministério da Cultura

O Ministério da Cultura, desde o governo de Fernando Henrique Cardoso, é a central de desenvolvimento de políticas públicas culturais. O desmonte do ministério, desde a entrada de Temer na presidência, foi sentido por todos atores culturais, destacando aqui, a classe do audiovisual. Ao longo das entrevistas, ficou evidenciado que a falta de organização, planejamento e centralidade, prejudicou toda a indústria. Isso inclui a nomeação de pessoas despreparadas para comporem a comissão de aprovação da Lei Rouanet e a paralisação e desmonte da Ancine, principalmente na imagem de Christian de Castro, que assumiu a presidência da autarquia, em 2018. Durante esse período, ele foi acusado de favorecer as empresas em que era, ilicitamente, sócio e dono, enquanto comandava o órgão. Além disso, em 2019, ele bloqueou o repasse de verbas para o audiovisual, devido ao acórdão do Tribunal de Contas da União (TCU) que apontou irregularidades na prestação de contas da Ancine. Para os entrevistados, essa medida foi uma surpresa, porque não havia indícios de que os repasses seriam congelados.

“No último edital que saiu em parceria com o Ministério da Cultura, foi um caos tremendo, mas já tava um descaso muito grande e o Temer nunca escondeu que ele iria passar uma régua no MinC.

Nessa época do Temer, a gente sofreu o primeiro bloqueio de verba. Foi quando o TCU começou a querer investigar a Ancine, apesar de ter um fundo de necessidade, foi uma coisa muito absurda, e comprometeu muitos servidores da agência. O Christian de Castro, acabou bloqueando essas verbas, prejudicou muito a gente também. E foi “do nada”. Um dia tava tudo certo, no dia seguinte, não tinha mais nada. (...). Tem filme dessa época ainda que só tá conseguindo terminar de ser feito agora. Por conta desse problema do TCU, que foi muito além do que deveria ser, foi um abuso de poder muito grande (E3).

Além disso, o MinC ajudava na estruturação do audiovisual para além das leis de incentivo. Os entrevistados, principalmente os recém-formados, frisaram que o fim dos editais voltados para curtas-metragens e curtas-metragens universitários, prejudicam quem não tem experiência no mercado de trabalho.

“Uma coisa que existia antes era o edital da Petrobras para curta-metragem,

agora não existe mais. Acho que não tem mais nenhum braço da Petrobras envolvido com cinema” (E5).

Em relação ao fomento da área, o ministério também é um dos principais apoiadores de festivais de cinema nacionais. Nos últimos anos, os festivais perderam muito apoio e recurso, que impactou diretamente também nas produções pequenas que, sem eles, ficaram sem visibilidade. Os entrevistados acreditam que filmes considerados de "nicho"¹ perderam muito espaço, o que prejudicou diretamente na produção de novos longas por essas produtoras. A forma que estão achando de divulgarem é através do streaming, mas o acesso é muito limitado.

Por fim, assim como Calabre (2015) coloca, o Ministério da Cultura centraliza as metas a longo prazo e o audiovisual está incluso nisso. Um exemplo é o Projeto Nacional de Cultura que auxiliou na inserção de longas-metragens brasileiros independentes na TV aberta e fechada e no aumento de cineclubes em cidades brasileiras.

4.2 Complexidade das leis

A Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual são as principais formas de incentivo federal ao cinema. Porém, para os entrevistados, elas são mais voltadas para produtoras grandes e pessoas que estejam no mercado há mais tempo.

Pra quem tá iniciando a carreira, o mais indicado é começar com editais, pra receber o recurso direto, pra prestar contas é mais simplificado. Porque existe uma complexidade e um processo burocrático sim. Pra você acessar essas leis tem que ter um know-how (E1).

O acesso à informação também é complexo. A linguagem nas instruções é excessivamente técnica e gera dúvidas simples, o que dificulta a inscrição dos projetos nos sites específicos de cada lei. Além disso, foram colocados os pontos que a Lei Rouanet exige documentação para pessoas físicas que não condizem com a realidade.

Eu acho que as leis de incentivo são feitas de maneira muito burocrática, são muitos documentos. Eu emiti documentos que nem sabia que existiam. Dessa forma, é muito limitante fazer, você sente coagido a não fazer mesmo. Tem que apresentar um projeto, aí nessa apresentação já tem que ter que orçamento, storyboard, roteiro técnico, previsão de quando você vai lançar o filme, previsão de quais parceiros vão fechar contigo, então você deixa tudo muito aberto ao networking, você tem que ter pelo menos uma empresa que vai te dar o dinheiro e aí você consegue a liberação para captar, dá ainda mais trabalho. Acaba valendo a pena, no nosso caso, que é uma produção pequena, vale mais a pena fechar com familiares, tentar de R \$50,00 a R \$50,00, que uma hora vai (E4).

¹ Filmes de nicho são, geralmente, produções com maior dificuldade de se inserirem no mercado, muitas vezes, por causa da estética que se diferencia da grande mídia.

Nas duas leis, os recursos das empresas privadas são direcionados a um projeto específico, ou seja, o produtor precisa persuadir, anteriormente, para que o projeto possa ser patrocinado. Um dos principais empecilhos para quem está iniciando é o acesso a essas empresas e pessoas físicas patrocinadoras, limitando os recursos a produções mais famosas.

Nesses incentivos em nível federal, é um pouco mais complicado. Você precisa ter a classificação de nível dentro da Ancine, dependendo de quantas produções você já realizou, você consegue ter acesso a um limite financeiro e isso, infelizmente, mata muita produtora pequena que não consegue cumprir com esses requisitos. Agora na retomada, pelo menos dos investimentos aqui no Rio de Janeiro, também foi muito complicado, porque saiu edital e era em parceria com a Ancine. Então você só podia se inscrever no edital mediante a uma produtora que estivesse inscrita lá (Ancine). Então isso mata um pouco da autonomia do produtor independente, que tá começando agora, porque, invariavelmente, ele vai precisar dividir esse projeto dele com alguém que já esteja com meio caminho andado, tem toda a preocupação, se a obra vai sair do jeito que a pessoa inicialmente queria, porque você vai precisar colocar alguém num cargo de destaque muito grande pra você poder conseguir ter acesso a essa verba (E3).

Essa complexidade se estende por todo processo, até a prestação de contas. Os entrevistados acreditam que isso ajuda na construção da imagem de que as leis, principalmente a Rouanet, rouba dinheiro dos cofres públicos.

Do nosso lado, tem problema também. As pessoas não sabem fazer prestação de contas, não entendem que tem que colocar tudo que gasta lá. Se sua mãe emprestou o carro pra você, você tem que registrar isso. Agora da parte do governo, eu não acho que os repasses são suficientes. O prazo de devolver dinheiro, do fundo e tudo mais, são burocráticos e mal explicados, e realmente, às vezes você fica olhando os filmes que saíram e parece que tá todo mundo devendo todo mundo (E2).

Outro ponto levantado foi em relação à censura. Por parte dos entrevistados, eles não acreditam que ocorra um favorecimento sobre os filmes que são escolhidos, mas que existe uma perseguição, principalmente nos últimos anos, a filmes que já foram lançados e que tenham cunho político. O exemplo citado foi o filme “Ao Som do Redor”, de 2012, do diretor Kleber Mendonça Filho, que foi denunciado em 2018 pelo Ministério da Cultura, ao TCU. A denúncia diz que o filme ultrapassou o limite de R\$ 1.3 milhão em um edital voltado a produções de baixo orçamento. Na época, ele captou R\$ 999.978,00 através de um edital da Secretaria de Audiovisual (SAV). Para completar o orçamento total, que foi de R\$ 1.7 milhão, a produtora inscreveu em editais do estado de Pernambuco. De acordo com O Globo

À época do imbróglio, Mendonça Filho justificou o orçamento excedente de “O som ao redor” lembrando que toda produção audiovisual está sujeita a imprevistos que não podem ser totalmente definidos na elaboração do projeto. Afirmou também que o novo valor foi autorizado pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), após comunicação com a Secretaria do Audiovisual (SAV)

(O GLOBO, 2019).

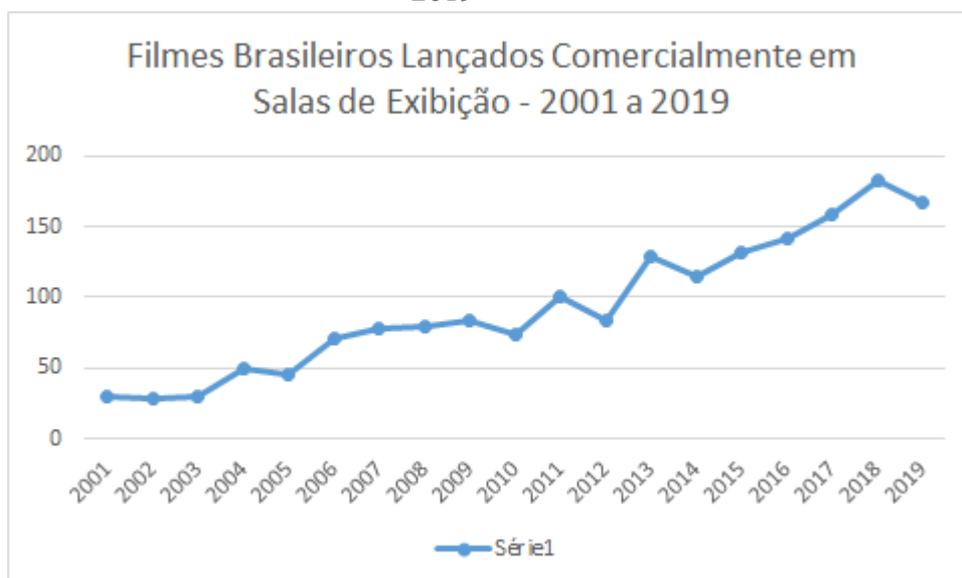
Apesar do exemplo ser com outro investimento federal, o mesmo problema se estende as leis de incentivo fiscal, devido à falta de baixa nas prestações de conta na Ancine, que leva projetos de 10 anos atrás a serem revistos sem necessidade. Isso corrobora a visão de que a classe artística faz má utilização de verbas públicas e provoca perseguições políticas, dentro e fora das instâncias públicas.

4.3 Importância da Ancine

A criação da Ancine assegura que o cinema brasileiro não volte ao limbo, como aconteceu após a extinção da Embrafilme, em 1990. Crises e governos divergentes irão, inevitavelmente, acontecer, mas a agência permanecerá dando suporte ao audiovisual, mesmo que não seja da sua forma mais plena.

Os dados do Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual, comprovam a importância que ela tem em fomentar o audiovisual. As salas de cinema foram de 1620, em 2011, para 3507, em 2019. Mesmo com o mercado exibidor ainda fortemente dominado por filmes norte-americanos, o público brasileiro cresceu e as produções nacionais exibidas em salas de cinema, aumentaram a cada ano.

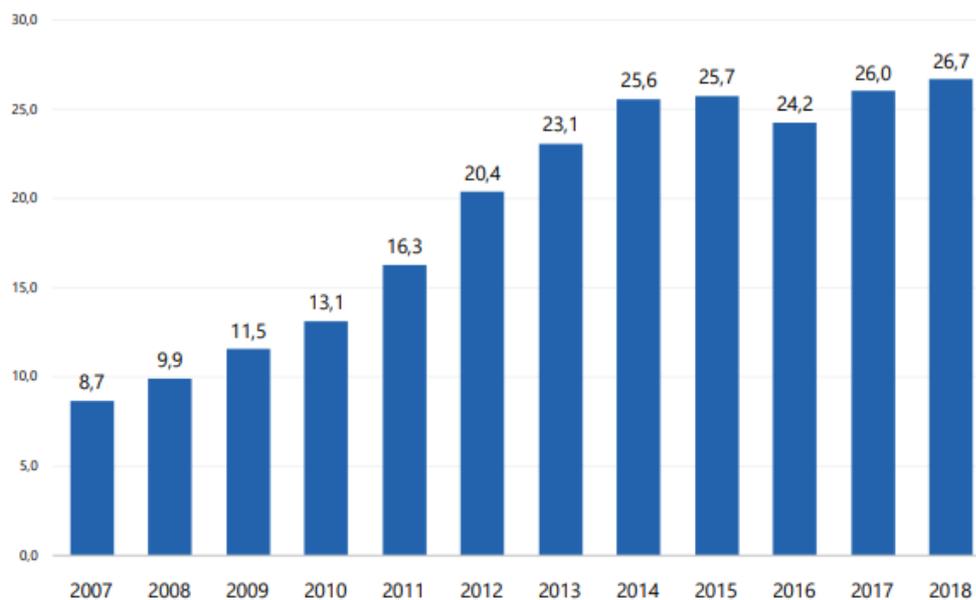
Tabela 1- Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição - 2001 a 2019



Fonte: Do autor

Além disso, o audiovisual passou a ter importância significativa na geração de empregos e na participação na economia.

Tabela 2- Valor Adicionado pelo setor audiovisual (R\$ bilhões correntes)



Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Serviços e Comércio, Pesquisa Anual de Comércio 2007-2018, Pesquisa Anual de Serviços 2007-2018.

Para os entrevistados, a Ancine auxilia na criação do cinema como indústria no Brasil, e para isso, ela desenvolveu um ecossistema de colaboração que muito importante, que vai do fomento à produção até a distribuição. Mesmo

Ter sido aprovada uma agência reguladora aos moldes de uma autarquia, independente da decisão direta de um governo, de ter que passar por uma decisão do congresso, isso foi muito bom, porque, apesar da gente estar vivendo esse momento, a Ancine continua aí, e ela vai continuar até o Bolsonaro sair do poder. E aí depois a gente vê como reestruturar e trazer a potência que ela já foi de volta, mas pelo menos ela tá aí e não vai fechar as portas. Seria muito pior a gente ter que recomeçar tudo do zero de novo, do que levantar um plano de recuperação. Foi muito importante que ela tenha sido aprovada dessa maneira, e aí ela abraçou a Lei do Audiovisual pra baixo do braço dela, que foi uma coisa boa, deu uma outra guinada nas produções. (...). Além disso, depois que a gente teve o Marco Regulatório das Telecomunicações, foi, na minha opinião, a virada do cinema brasileiro. Foi quando a Ancine conseguiu ter dinheiro suficiente pra que as pessoas conseguissem abrir suas próprias produtoras e começar a conseguir produzir cada vez mais obras (E3).

No entanto, apesar dos avanços, ainda existem problemas que impedem um desenvolvimento maior do setor. Um deles é a empregabilidade na área. Mesmo com os números aumentando, muitas pessoas precisam trabalhar em outros lugares para conseguir completar o salário. Dos oito entrevistados, apenas uma trabalha exclusivamente com audiovisual. Os outros, fazem escrevem roteiros para TV, são *freelancers* jornalísticos, trabalham em empresas de publicidade e, na maioria das vezes, fazem seus projetos no tempo

livre ou quando são contratados por fora.

Retomando a análise de Ikeda (2012), em questão de promover políticas públicas para o setor e propor medidas para superar dificuldades, como a questão de segurança no trabalho e desenvolver a autossustentabilidade do setor, a Ancine ainda precisa avançar muito, pois, atualmente, a atuação maior está na regulamentação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou compreender os avanços e os desafios das leis de incentivo ao audiovisual a partir da visão dos trabalhadores da área. Diante dos resultados apresentados verificou-se que, para existir um setor estruturado e mais independente, as políticas públicas são indispensáveis. Contudo, ao avaliar as políticas presentes no país, apesar de terem ajudado a reerguer o audiovisual em um período de pós-crise, o acesso a essas é condicionado a uma parcela de produtores e diretores mais experientes e que possuem contatos fora do setor.

Para o entendimento deste objetivo, inicialmente, destacou-se a pluralidade do cinema em diferentes países e como os acontecimentos históricos do século XX, em conjunto com políticas adotadas em países como Estados Unidos e França foram essenciais para que se tornasse uma potência na indústria. Em segundo momento, buscou-se compreender a história do cinema dentro do Brasil, as principais características e as políticas adotadas durante o século XX e XXI. Por último, apresentou-se as políticas culturais brasileiras, afim de evidenciar a importância delas para a concretização de um setor cultural. Após a base teórica ter sido concretizada, foi realizada a entrevistas com produtores e diretores que auxiliaram na visão sobre as políticas do setor.

A partir disso, a construção dessa conclusão sobre as ações necessárias para a melhora do setor deu-se através dessas entrevistas. Percebe-se, portanto, a inviabilidade das principais leis brasileiras de incentivo ao audiovisual funcionarem apenas por meio da renúncia fiscal. Isto faz com que o Estado fique à mercê do capital fechado e proporciona um ambiente impróprio para crescimento de profissionais independentes que não tem acesso a grandes empresários para oferecer parcerias criativas. Além disso, os pré-requisitos das mesmas, excluem pessoas que estão se inserindo no mercado agora, perpetuando um ambiente exclusivo a quem está na indústria há anos ou quem tem acesso a empresas que intermediam o processo de inscrição.

Observa-se também que as leis foram criadas no início dos anos 90, momento em que o país se reerguia de uma forte crise social-econômica. Apesar de passarem por modificações durante os anos, essas mudanças não foram capazes de acompanhar a complexidade da indústria do audiovisual mundial. Ao não investir em novas diretrizes, essas políticas caem em um

círculo vicioso em que os mesmos nomes continuam sendo relevantes, porém poucos novos surgem. Fora isso, o fato de um número pequeno conseguir sobreviver do audiovisual aponta que as leis não ajudaram a estruturar, com base profunda, a indústria. Claro que isso exige uma análise mais acentuada do sucateamento da CLT nos últimos anos, porém a falta de políticas voltadas para o regulamento e bem-estar do trabalhador é extremamente preocupante. A Ancine não deve ser apenas um órgão de regulamentação de filmes, mas de toda indústria, e o que abarca nela.

Quanto às limitações desse estudo, houve dificuldade em encontrar produtores que tenham realizado filmes com a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Além disso, alguns que tinham se comprometido à entrevista não apareceram e não retornaram o contato.

Ademais, para que a indústria do audiovisual possa ser constante e crescer para além dos investimentos públicos, é necessário que, primeiramente, o Ministério da Cultura seja reinstituído, para que possa articular, junto a Secretária do Audiovisual e a Ancine, mudanças e alterações nas leis de incentivo atuais. Além disso, é necessário que a Ancine assuma um papel maior no fomento de políticas setoriais, articulando a melhora dos direitos dos trabalhadores da área. Por fim, o Brasil precisa aprovar uma legislação que o proteja dos projetos advindos dos Estados Unidos, para que possa virar uma potência capaz de concorrer com outros países de forma igualitária.

6. REFERÊNCIAS:

AMORIM, Ana Maria. ROSIM, Tania. Clube da Luta – a decadência do capitalismo. In.: S.L.: **Revista de História Contemporânea**, nº 2, Mai-Out, 2008, p. 1-30.

BRANT, João. **PEC 241 pode tirar até 90% do orçamento finalístico da cultura em 5 anos**. Brasil Debate, 2016. Disponível em: <https://brasildebate.com.br/pec-241-pode-tirar-ate-90-do-orcamento-finalistico-da-cultura-em-5-anos/>. Acesso em: 15 de jul. 2021

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil: **D.O. 5 de outubro de 1988**. Disponível em: www.mec.gov.br/legis/default.shtm. Acesso em: 09 fev. 2021.

BELEM, Marcela; DONADONE, Julio. A Lei Rouanet e a construção do “mercado de patrocínios culturais”. **Revista Novos Rumos**, vol. 55, no 1, junho de 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CABRAL, Ivam. **O importante é [não] estar pronto** - da gênese às dimensões políticas, pedagógicas e artísticas do projeto da SP Escola de Teatro. Universidade de São Paulo, 15 de janeiro de 2018. Acesso em: 24 fev. 2021.

CALABRE, Lia. “Política Cultural em tempos de democracia a Era Lula”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, vol. 0, no 58, maio de 2014, p. 137. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742014000100008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 23 fev. 2021.

CASSETARI, Mario; LESSA, Bruna. O Pré-Cinema e suas Redescobertas na Contemporaneidade: Um Estudo Comparado. **Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação** e-ISSN: 1982-1689, Ano 5, vol. 4. Jun./Set 2012.

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.

DONATO, Adriana. Mudanças da Lei Rouanet e seus impactos. **PAINEL DE DADOS DO OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURA**, [S. l.], p. 1-8, [2021].

FERNANDES, Natalia. A política cultural à época da ditadura militar. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun 2013, pp. 173-192.

FRANTHIESCO, Ballerini. **História do Cinema Mundial**. 1. ed. São Paulo, SP: Summus Editorial, 2020. 333 p.

GIL, Gilberto. **Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do Cargo**. Brasília, Ministério da Cultura, 2003.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GODOY, Arilda Smith. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. **Revista de**

Administração de Empresas, v. 35, n. 2, p. 57-63, São Paulo, 1995.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HERCULANO, Mônica. **Lei Sarney, Lei Rouanet, Procultura: história, avanços e polêmicas**. Cultura e Mercado. 2012. Disponível em: <<https://culturaemercado.com.br/lei-sarney-lei-rouanet-procultura-historia-avancos-e-polemicas/>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

IKEDA, Marcelo. **As Políticas Públicas Cinematográficas no Início dos Anos 2000: O Papel da Ancine no “Tripé Institucional” Previsto pela mp 2.228-1/01**. VIII ENECULT, Salvador, Bahia, 2012.

KAUFMANN, J-C. **A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo**. Maceió: Edufal, 2013.

KREUTZ, Katia. **A História do Cinema Brasileiro**. Academia Internacional de Cinema, 26 fev. 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 28 nov. 2020.

KREUTZ, Katia. **Nouvelle vague**. Academia Internacional de Cinema, 25 nov. 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 08 abr. 2021.

LEE, Kevin. **The Little State Department: Hollywood and the MPAA's Influence on U.S. Trade Relations**, 28 Nw. J. Int'l L. & Bus. 371 (2007-2008)

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997

MANEVY, Alfredo. **Os dez mandamentos do Ministério da Cultura na gestão Gil e Juca**. Cadernos CENPEC, n. 7, p.103-115, 2010.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos da metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2010.

MARSON, M. **“O CINEMA DA RETOMADA: ESTADO E CINEMA NO BRASIL DA DISSOLUÇÃO DA EMBRAFILME À CRIAÇÃO DA ANCINE.**” Campinas, 2016. Disponível em: <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/02/O-Cinema-da-Retomada-Estado-e-Cinema-no-Brasil.pdf>>. Acesso em: 15 de 2021

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP. Papyrus. 2006

MATTELART, Armand. **Mundialização, cultura e diversidade**. **Revista Famecos**, "Imaginário e Diversidade". Porto Alegre, nº 31, dezembro de 2006.

MIRANDA, André. João Batista de Andrade: ‘Foi o governo que quebrou o acordo’. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 jun. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/joao-batista-de-andrade-foi-governo-que-quebrou-acordo-21486720>. Acesso em: 11 jul. 2021.

MOISÉS, J. Á. “Os efeitos das leis de incentivo”. In: WEFFORT, Francisco SOUZA, Márcio (orgs.). Um olhar sobre a cultura brasileira. Brasília, Ministério da Cultura, p. 445-462, 1998.

NIKLAS, Jan. Relembra as polêmicas de Regina Duarte na Secretaria Especial da Cultura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 maio 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/relembra-as-polemicas-de-regina-duarte-na-secretaria-especial-da-cultura-24436476>. Acesso em: 16 jul. 2021.

OLIVEIRA, Natália. **A CONTRAMÃO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA NEOLIBERAL DE INCENTIVO À CULTURA: UM ESTUDO SOBRE A LEI ROUANET**. Direito UNIFACS– Debate Virtual, n. 0221, 2018.

PAZ, Vanessa. **Encontros em defesa da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura e a regionalização da cultura na ditadura civil-militar (1966-1976)**. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, UFF, Niterói, 2011. SANTOS, F. Pesquisa Qualitativa: o debate em torno de algumas questões metodológicas. *Revista Angolana de Sociologia [on-line]*, 14, 2014.

RUBIM, Antônio; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia. **Políticas culturais no governo Dilma**. 1. ed. Salvador, Bahia: EDUFBA, 2015. 281 p. ISBN 978-85-232-1385-5.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA JUNIOR, Nelson. **Cinema Brasileiro primeiros anos: origens e história**. In: Encontro Regional Sul de História da Mídia. Universidade Estadual de Ponta Grossa, p. 1-12, 2016. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sul/60-encontro-2016/historia-da-midia-audiovisual-e-visual/cinema-brasileiro-primeiros-anos-origens-e-historia/>. Acesso em: 23 nov. 2020.

SILVA, R. V.; SILVA, J. F. L. E. **Entrevista compreensiva: possibilidades de aproximação com o pensamento complexo**. In: conferência internacional saberes para uma cidadania planetária, 2016, fortaleza. Saberes para uma cidadania planetária. Fortaleza, 2016.

SOUZA, José; SANTOS, Simone. “Análise de conteúdo em pesquisa qualitativa: modo de pensar e de fazer”. **Revista Pesquisa e Debate em Educação**, vol. 10, no 2, dezembro de 2020, p. 1396–416.

APÊNCICE A – Roteiro de entrevista com trabalhadores que utilizaram leis de incentivo

1. CARACTERIZAÇÃO DO ENTREVISTADO

- 1.1 Qual a sua idade?
- 1.2 Quais filmes você fez?
- 1.3 Quais leis de incentivo utilizou para realiza-los?
- 1.4 Você tem formação na área?
- 1.5 Trabalha exclusivamente com produção audiovisual?

2. CONHECIMENTO SOBRE AS LEIS

- 2.1 Quais mudanças são mais sentidas na passagem entre governos?
- 2.2 Houve condições de melhora no trabalho dentro do ramo?
- 2.3 A Ancine e a comissão que aceitam os filmes pedem mudanças nas histórias antes de serem aprovadas?
- 2.4 Existe burocratização para manter produtores pequenos e iniciantes fora das seleções?
- 2.5 Existe algum apoio além do financeiro?
- 2.6 Quais foram os impactos que a extinção do Ministério da Cultura causou no setor?
- 2.7 A criação da Ancine auxiliou na estruturação do setor? Quais as falhas que existem na organização que precisam de maior atenção?

APÊNDICE B – Roteiro de entrevista com trabalhadores que não utilizaram leis de incentivo

1.1 Qual seu nome e idade?

1.2 Você já fez algum filme com incentivo público estadual, municipal ou federal)? Se sim, qual?

1.3 Você tem formação na área?

1.4 Trabalha exclusivamente com produção audiovisual?

1.5 Você já tentou se inscrever na Lei Rouanet ou Lei do Audiovisual? Se sim, quais dificuldades encontrou?

1.6 Você acredita que essas leis impedem produtores iniciantes de conseguir recursos?

1.7 O que você acredita que precisa melhorar?

1.8 Você sentiu algum impacto da extinção do Ministério da Cultura?