

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CINEMA E AUDIOVISUAL

PABLO FÉLIX DE PAIVA

**AS ASSIMETRIAS DO MERCADO CINEMATOGRAFICO
BRASILEIRO: UMA REFLEXÃO SOBRE A EXIBIÇÃO E A
DISTRIBUIÇÃO**

NITERÓI

2019

PABLO FÉLIX DE PAIVA

**AS ASSIMETRIAS DO MERCADO CINEMATOGRAFICO
BRASILEIRO: UMA REFLEXÃO SOBRE A EXIBIÇÃO E A
DISTRIBUIÇÃO**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Cinema e Audiovisual da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para obtenção do
grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientação: Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto

NITERÓI

2019



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Pablo Felipe de Paiva		
Curso:	Cinema e Audiovisual	Matricula:	11605703
Título			
As assimetrias do mercado cinematográfico brasileiro: uma reflexão sobre a exibição e a distribuição			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Rinaldo Cardenuto		
	PEDRO BUTCHER		
	LÍVIA CABRERA		
Data de Apresentação	06/22/2019		
Parecer			
A banca destaca a importância da realização de uma pesquisa sobre os campos da distribuição e exibição no Brasil, sobretudo acerca das estruturas de mercado e das questões envolvendo as políticas públicas. Ressalta também o compromisso com o estudo, o que resulta em uma pesquisa quantitativa e qualitativa feita com seriedade e rigor.			
Nota Final	dez		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador			

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Ivonete, minha avó, Maria Salete, minha tia, Luzinete, e outros familiares que me apoiaram em minha árdua jornada acadêmica desde o início.

Ao Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto pela parceria e sábia orientação durante todo período desta pesquisa e parcela da minha trajetória na Universidade Federal Fluminense.

A meus amigos Gustavo de Almeida e Emanuelle Captivo que ajudaram diretamente para a conclusão deste trabalho com grande carinho e paciência.

A Pedro Butcher que, além de compor a banca de defesa, forneceu conhecimentos e referências bibliográficas que auxiliaram diretamente na construção deste trabalho.

À Livia Cabrera que compôs a banca de defesa e realizou uma análise para o aprimoramento desta monografia.

À Elianne Ivo Barroso, coordenadora do curso de Cinema e Audiovisual, e membros do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, que foram sempre solícitos para solucionar demandas necessárias para a construção desta pesquisa.

Finalmente, a todos os professores que passaram em minha vida estudantil até este derradeiro momento, enriquecendo-me com grandes experiências e conhecimentos acadêmicos e de vida.

RESUMO

Há no mercado cinematográfico brasileiro contemporâneo uma evidente discrepância de números entre as obras que são produzidas e as que de fato alcançam a maior parcela do público nacional via sala de cinema. Esse fenômeno é algo contido no setor a longa data e sabido pelo Governo Federal, que já elaborou diversos mecanismos públicos, hoje e em tempos passados, para combater tal assimetria. Este trabalho, então, é uma tentativa de traçar um estudo de como se deu essa composição e como ela se manifesta atualmente, época após a Retomada do Cinema Brasileiro, tendo olhos principalmente em dados de 2018 e nesses mecanismos vigentes. Pretende-se evidenciar que há, sim, alterações que geram melhor difusão e comercialização por conta de tais políticas públicas, porém estas ainda não foram suficientes para excluir totalmente ou diminuir de forma gritante a assimetria presente.

Palavras-chave:

Cinema Brasileiro; Legislação; Agência Nacional do Cinema; Mercado Cinematográfico; Exibição Cinematográfica; Distribuição Cinematográfica.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Ranking das empresas exibidoras (1998)	16
Tabela 2: Os 30 maiores exibidores brasileiros (2003)	16
Tabela 3: Salas de exibição por faixa populacional (2018)	24
Tabela 4: Evolução das salas de exibição por faixa populacional (2011 a 2018)	24
Tabela 5: Salas por porte das cidades (2018)	24
Tabela 6: Ranking de salas por grupo exibidor e evolução das salas 3D (2018)	26
Tabela 7: Local de funcionamento das salas de exibição (2011-2018)	27
Tabela 8: Ranking dos 20 títulos com maior público (2018)	28
Tabela 9: Ranking dos 20 títulos brasileiros com maior público (2018)	29
Tabela 10: Ranking dos 10 títulos brasileiros com maior público (2017)	31
Tabela 11: Títulos brasileiros com maiores bilheterias (2009)	38
Tabela 12: Valores captados por Minha Mãe É Uma Peça 2 por investidor e Artigo da Lei 8.685/93.....	39
Tabela 13: Metas de Manoel Rangel (2010 - 2014)	46
Tabela 14: Salas de exibição por região (2011 a 2018)	48
Tabela 15: Salas de exibição por faixa de população (2010)	50

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Salas de cinema e público de espectadores no Brasil (1946-2013)	12
Gráfico 2: Número de lançamentos nacionais (1995-2016)	13
Gráfico 3: Evolução do número de salas no Brasil (1971-2018)	22
Gráfico 4: Arrecadação por categoria (1995-2016)	30
Gráfico 5: Quantidade de títulos brasileiros exibidos no ano por origem das distribuidoras (2009 a 2018)	37

SUMÁRIO

Introdução	9
1 – Capítulo 1 – Reflexos do mercado cinematográfico de 1990 em 2018	11
1.1 – O desmonte da legislação do audiovisual e a ocupação estrangeira na década de 1990....	11
1.2 – Um pouco mais a fundo na ocupação estrangeira no mercado do cinema no Brasil.....	17
1.3 – Exibição e distribuição cinematográfica em 2018.....	21
2 – Capítulo 2 – Agentes privados e políticas públicas vigentes direcionadas à distribuição e exibição cinematográfica	34
2.1 – Uma análise sobre a distribuição e o local da Globo Filmes na indústria cinematográfica brasileira.....	34
2.2 – Mecanismos de fomento à exibição.....	41
2.2.1 – <i>Cota de Tela</i>	42
2.2.2 – <i>Cinema Perto de Você</i>	44
2.2.3 – <i>Prémio Adicional de Renda</i>	50
2.3 – Mecanismos de fomento à distribuição.....	52
2.3.1 – <i>Linha de Suporte Financeiro Automático – Desempenho Comercial Cinema</i>	52
2.3.2 – <i>Linha de Produção Cinematográfica /Fluxo Automático</i>	54
2.3.3 – <i>Linha de Distribuição Cinematográfica / Fluxo Automático</i>	55
3 – Capítulo 3 – Novas políticas	58
3.1 – Transmutações de uma indústria pós- <i>Impeachment</i>	58
3.2 – 2019 – Reflexões perante novas didáticas.....	67
Conclusão	75
Referências	78

INTRODUÇÃO

A estrutura da indústria cinematográfica brasileira é marcada por discrepâncias históricas. É fato que filmes internacionais ocupam grande parcela do mercado desde os primórdios do circuito comercial de cinema no país. Na trajetória recente desse mercado, a década de 1990 representa um dos ápices de tal domínio mercadológico, propiciado aqui por medidas neoliberais que contribuíram para uma enorme baixa na produção e nos lançamentos de longas-metragens brasileiros. A composição cinematográfica atual pode ser vista como um reflexo de ações nascidas a partir desse momento histórico em que ocorreu também uma desregulamentação de grande parcela da legislação direcionada ao audiovisual.

O objetivo desta pesquisa dialoga com as devidas informações. Será proposto uma construção de pensamentos sobre essa nova legislação em vigor criada a partir desse momento relatado em 1990, chamado comumente como Retomada do Cinema Brasileiro. No entanto, o estímulo maior deste texto é o tratamento de mecanismos públicos, presentes hoje, voltados à distribuição e à exibição cinematográfica. Isso, pois estes meios aparecem pouco aclamados atualmente em comparação à produção audiovisual – mesmo que eles signifiquem partes extremamente relevantes para a difusão das obras e para o giro de capital econômico do setor.

Dessa maneira, o trabalho de pesquisa será organizado da seguinte forma: o primeiro capítulo trará reflexões sobre o cenário histórico em que se deu a Retomada. Levando em consideração o viés neoliberal da época – existente em toda trajetória democrática do país após o fim da ditadura –, vê-se instigante uma abordagem de fatores essenciais para a compreensão das transmutações que ocorreram no mercado exibidor e que podem explicar sua composição atual, tomada pelas salas *multiplex*¹. A escassez de regulamentação se mostrou auxiliar a mudança, aliada a uma dependência da participação das poderosas produtoras-distribuidoras norte-americanas em toda cadeia de produção para cinema no país.

Com a exposição desses cenários, haverá uma viagem direta para o ano de 2018. Evocando dados do Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA) e da Agência Nacional do Cinema (Ancine), considerações e ligações serão trazidas. Tendo olhos no ambiente construído perante os acontecimentos pós-Retomada, há a evidência de assimetrias gritantes no mercado

¹ Palavra de origem inglesa para denominar um complexo de cinema constituído por um conglomerado de salas de exibição.

cinematográfico no Brasil – em que realizações hollywoodianas concentram a maior parcela da bilheteria e, em vista da renda exclusivamente de obras brasileiras, agentes privados específicos se mostram com maior sucesso de ocupação de salas e venda de ingressos.

O capítulo segundo pretende um maior aprofundamento nesse sistema para empenhar-se a entender como algumas das principais políticas estatais vigentes se relacionam com as concentrações do mercado. De início, ocorrerá uma exposição das primeiras medidas políticas surgidas para o cinema após a diminuição extrema da legislação para o audiovisual. Paralelamente a isso, a atuação comercial de agentes privados nascidos nesse contexto – principalmente o braço cinematográfico da TV Globo, Globo Filmes – será tratada. Com essas investigações, haverá uma tentativa de caracterizar como se deu a esquematização histórica dos monopólios relacionados com a comercialização e como eles funcionam hoje.

Para uma compreensão de como o Estado age atualmente perante a distribuição e exibição, alguns dos principais mecanismos para esses setores serão investigados. Entendendo o funcionamento dessas medidas, será possível traçar reflexões de não só como o governo atua diante dessa indústria, mas também se ele auxilia, ou não, a estabilização do domínio das empresas abordadas anteriormente no texto. Isso, em conjunto a uma tentativa de determinar se tais agentes privados apresentam um papel de dependência das políticas públicas existentes. É válido se debruçar a essa atuação governamental para observar como acontece, em um setor industrial relacionado à cultura, o comportamento do poder público para a exclusão ou redução das assimetrias exibidas – sendo este intrínseco a uma economia capitalista com ideais do liberalismo.

Com o que será trazido até então na pesquisa, o capítulo três trará a ideia de analisar a época mais recente. A intenção aqui é traçar a ligação entre a indústria cinematográfica, a legislação e o cenário político em que estes elementos estão inseridos hoje. Isso mostra-se interessante por conta das mudanças posturais políticas geradas por trocas de governos recentes no Brasil – com o *impeachment* de Dilma Roussef em 2016 e, principalmente, com as eleições presidenciais de 2018. A proposta neste capítulo é uma observação de como está o setor e o tratamento das políticas audiovisuais em duas épocas, com maior atenção nos impactos do governo vigente em 2019. Isso, tendo em vista que o país está novamente sob um mandato reconhecidamente tradicionalista e neoliberal, que mostra colocar a cultura em um local diferente de épocas anteriores e recentes.

1. CAPÍTULO 1 – REFLEXOS DO MERCADO CINEMATOGRAFICO DE 1990 EM 2018

1.1 O desmonte da legislação do audiovisual e a ocupação estrangeira na década de 1990

O mercado cinematográfico no início da década de 1990 estava em apuros. Já vindo de um desgaste em sua atuação, a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) chega ao seu fim em 1992 com medidas provisórias do Plano Collor², durante o governo presidencial de Fernando Collor de Melo, e, com ela, praticamente toda legislação do audiovisual nacional se esvai. Ocorreu paralelamente à extinção da Fundação Nacional das Artes (Funarte), da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), do Conselho de Cinema (Concine, órgão ligado à Embrafilme que conduzia a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais e regularização do mercado) e, ainda, da lei brasileira de incentivo fiscal para investimentos à cultura (lei nº 7.505/86, a Lei Sarney).

Com o intuito de compreender o cenário mercadológico cinematográfico no Brasil hoje, principalmente nos setores de exibição e distribuição, vê-se necessário visualizar como se deu tal composição. Desse modo, o ponto histórico de início desta pesquisa será justamente este relatado, em que é estabelecido o desmonte de boa parte das políticas públicas ligadas à arte e ao cinema no país. Assim, a proposta é acompanhar alguns acontecimentos-chaves que ocorreram antes, durante e após o evento que é chamado de Retomada do Cinema Brasileiro – época em que, devido à criação de mecanismos legislativos para o audiovisual, “retoma” uma crescente de produção, bilheteria e difusão de filmes nacionais em salas de cinema brasileiras depois da escassez de lançamentos na primeira metade da década de 1990. Isso para, em seguida, traçar maneiras de compreensão de como tais eventos influenciaram a atualidade do sistema mercadológico do audiovisual nacional, com vista em informações e dados estatísticos que marcam transmutações e evoluções que aconteceram em tais assuntos.

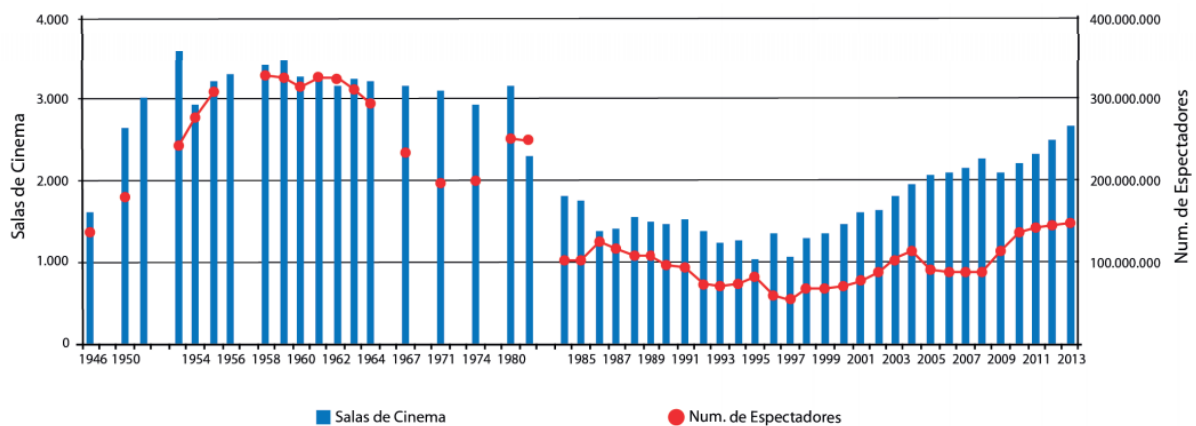
É fato que as medidas políticas perante o audiovisual no governo Collor fizeram com que ocorresse uma paralisação do sistema de produção cinematográfica brasileiro que já não andava

² Inicialmente denominado Plano Brasil Novo, foi popularmente nominado Plano Collor, que virou seu nome oficial. É a designação de um conjunto de reformas políticas e econômicas radicais e neoliberais implementadas no governo de Fernando Collor de Melo.

bem. Porém, o foco aqui será salientar o impacto igualmente alarmante na difusão. A crise econômica do país na década de 1980 tinha se alastrado para o parque exibidor, fazendo com que houvesse um declínio no número de salas e de bilheteria em comparação a épocas anteriores. Grandes cinemas foram extinguidos e transformados em outros espaços, como supermercados, igrejas, armazéns e estacionamentos. O público já não tinha dinheiro para ir assistir a um filme como no passado.

É possível visualizar no gráfico 1, construído pela pesquisadora Anita Simis com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que o montante de salas de cinema da década de 1980 caiu drasticamente comparado ao período de 1970. Agarrado a isso, os índices de 1990 acompanharam o ritmo, com oscilações nos ambientes de projeção, mas com diminuições contínuas em quantidade de espectadores – com exceção de 1995, ano do lançamento de *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995), que alcançou mais de 1 milhão de espectadores, marco da Retomada do Cinema Brasileiro. Altas constantes nesse quesito só ocorreram após o ano de 1997, aliado a um tímido aumento progressivo de lançamentos até 1999 (gráfico 2).

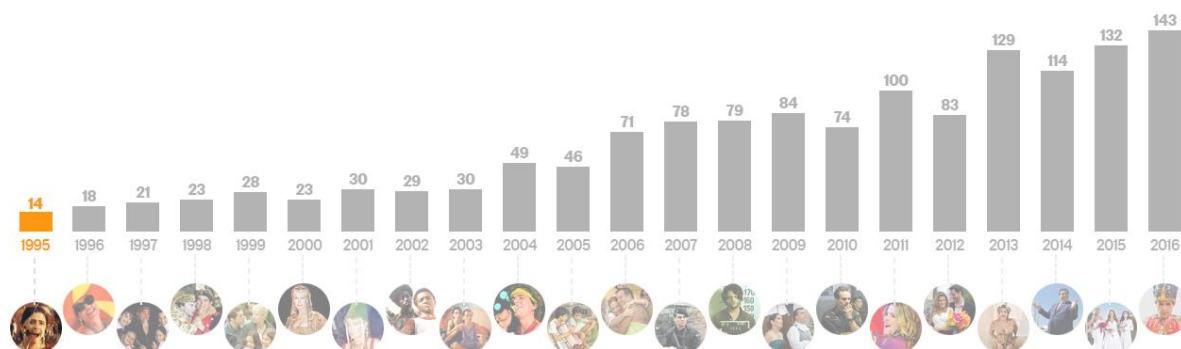
Gráfico 1: Salas de cinema e público de espectadores no Brasil (1946-2013)



Fonte: Marcos na exibição de filmes no Brasil, 2017.

Elaboração: Anita Simis.

Gráfico 2: Número de lançamentos nacionais (1995-2016)



Fonte e Elaboração: O Globo, 2016.

Agentes estrangeiros permeiam a história do mercado de cinema no Brasil. Contudo, em paralelo com as ocorrências descritas, é possível determinar que a ausência de regulação na época de 1990 fez com que houvesse uma potencialização na entrada dominante de empresas norte-americanas e seus filmes de Hollywood no país. Com menos filmes brasileiros, produções estrangeiras tomaram o espaço e a maior parcela da bilheteria, alterando, dessa forma, o cenário de tempos anteriores em que, com uma produção doméstica mais presente, estava em vigor a fiscalização por parte do Concine com o emprego da Cota de Tela, que assegurava a exibição de longas-metragens nacionais – esse órgão foi extinguido no Plano Collor em 1990 (ANCINE, 2005).

Com o encerramento das atividades da Embrafilme e do Concine, a indústria cinematográfica ficou desamparada. A ausência de um órgão que interviesse e regulasse a atividade deixou o ambiente aberto para que as ações de empresas estrangeiras e a livre concorrência crescessem ainda mais, ambas defendidas pelo modelo de gestão neoliberal. (CHALUPE, 2010, p. 44)

O momento econômico e político da época é bastante relevante para compreender o avanço de tal composição. O capitalismo evocado com teor neoliberal advindo da globalização foi abraçado no governo de Fernando Collor de Melo. Desta maneira, a ideia de livre mercado defendida por esse modelo econômico atrelada a não regulamentação nacional protecionista do ambiente cinematográfico fez o país um excelente território para a ocupação do monopólio estrangeiro. Este fenômeno, ainda, pode ser entendido e complexado pelo que é explicitado pela

pesquisadora e professora Hadija Chalupe:

Vivemos um momento de inércia em que as possíveis alternativas de mudança esbarram ou são barradas pelos mitos legitimadores do modelo político-econômico vigente. O primeiro seria a dita estabilidade macroeconômica, que privilegia somente as grandes corporações, escondendo o desastroso desempenho da economia. O outro seria o sistema político disforme em que estamos inseridos, em que o grupo de políticos escolhidos para representar a sociedade está desligado de qualquer representatividade social, em benefício dos grupos empresariais, sejam eles nacionais ou estrangeiros. Sem nenhum sinal de mal-estar, curvam-se aos poderes do grande capital e aos consórcios que monopolizam os meios de comunicação, de modo que podemos afirmar que o conteúdo democrático das ações governamentais nacionais é praticamente nulo. [...]. Isso se deve ao fato de o neoliberalismo ser mais do que um modelo de desenvolvimento econômico: ele é, de fato, um sistema de visão integrado entre política, economia e cultura. Seus valores extrapolam os valores econômicos; ele irradia e intensifica a individualização, a mercantilização e a competição por meio de uma organização sociopolítica que se dá pela autorregulação do mercado (CHALUPE, 2010, p. 24)

A ocupação continuou mesmo com a queda do governo Collor. Ideais do Social Liberalismo de governos próximos até instituíram novamente uma legislação (Lei do Audiovisual, Fundo Setorial do Audiovisual, etc.) e instituições (Ancine, Conselho Superior de Cinema, etc.) para reestabelecer ligações entre o meio cinematográfico e o Estado. Ainda assim, estas continuaram auxiliando a manutenção de tal inserção estrangeira. Tais ações nasceram emergidas numa organização global em que a redução das atribuições do Estado era inerente perante as atividades mercadológicas em geral.

Importante pontuar que essas medidas públicas nascidas na década de 1990 e início de 2000 foram criadas, em sua maioria, com a teoria de que serviriam como um estímulo para a entrada do empresário na indústria do cinema nacional. Tal ação seria para que futuramente o cinema brasileiro conseguisse “caminhar com as próprias pernas”, realmente similar ao predominante modelo estadunidense, sendo composto por prioritariamente aplicação de capital privado. Fato que não ocorreu, legislações que deveriam ser provisórias se mostram um dos pilares da produção e comercialização do audiovisual nacional até a atualidade. A Lei do Audiovisual (Lei Federal 8.685/93) é o principal exemplo, nascendo com prazo de validade de 10 anos, foi prorrogada até 2023 com o término do prazo inicial – a indústria ainda não se encontrava restabelecida em 2003.

Com isso em mente, é interessante apontar que, por mecanismos destes próprios conjuntos de leis e agentes governamentais, empresas estrangeiras terão ligações diretas com meios de fomento público ao audiovisual, como será visto nos capítulos seguintes. Ou seja, a composição

não só foi mantida, porém também fortalecida, o produto internacional tornou-se intrínseco à indústria cinematográfica brasileira. Isso, perante o fracasso parcial de uma tentativa de industrialização mercadológica pautada pelo investimento privado sem estímulos estatais. Esses acontecimentos do fim do século XX ecoam até hoje no mercado de cinema no país.

. . .

Em paralelo com a forte propagação das obras estrangeiras nas telas durante o arranjo da década 1990, o sistema de salas no Brasil sofria com uma grande mudança em sua disposição – fato que também pode ser ligado ao momento econômico e político vigente. De acordo com o pesquisador João Guilherme Barone (2008, p. 7), nas décadas de 1970 e 1980 o país chegou a ter cerca de 4 mil salas, sendo que, em 1990, o circuito havia diminuído para apenas 1.500 – exibindo reflexos da crise econômica da década de 1980. Porém, nesse panorama socioeconômico, nasceu a ascensão do sistema *multiplex*. Administradas por grandes empresas multinacionais, as salas, principalmente em *shopping centers*, fizeram com que a maior parcela da exibição ocorresse nas localizações metropolitanas e capitais, enquanto as telas de cinema de rua e interioranas quase deixassem de existir. Abaixo, em uma notícia da época do jornal *Folha de S. Paulo*, é possível averiguar essa mudança.

O Brasil está na mira. Pelo menos para cinco grupos empresariais que devem abrir 440 novas salas de cinema até o final do próximo ano, fruto de investimentos que podem movimentar cerca de R\$ 500 milhões. Isso significa que as antigas salas de exibição que existiam nas grandes cidades estarão dando espaço aos novos complexos de salas de cinema, os multiplex, que agregam várias salas num mesmo lugar, com filmes em vários horários diferentes e ampla variedade de serviços. (LIMA, 1998)

Para compreender melhor essa alteração, pode-se acompanhar o crescimento da empresa estadunidense Cinemark no Brasil. Em 2018, ela contou com 624 espaços (18,34% do mercado de 3.347 telas), o maior número de salas no território nacional. Porém, com olhos na tabela 1, pode-se perceber que em 1998 ela era apenas o terceiro maior grupo, com 95 telas e 6,53% do mercado.

Tabela 1: Ranking das empresas exibidoras (1998)

Empresa	nº de telas	% do mercado
Grupo Severiano Ribeiro	130	8,99
Alvorada/Paris	99	6,56
Cinemark	95	6,53
Playarte	45	3,09
Art Films	30	2,06
Independentes	1000	68,73
Total	1399	

Fonte: A exibição ontem hoje e amanhã, 2008.

Elaboração: André Piero Gatti.

Entretanto, o trabalho da cadeia americana de cinema no país mostra-se estudado e bem efetivo. Cinco anos depois (tabela 2), em 2003, ela já era o sistema exibidor detentor da primeira posição, ocupando 264 salas, deixando para trás grupos como o Severiano Ribeiro, a rede do ramo mais tradicional em funcionamento no país.

Tabela 2: Os 30 maiores exibidores brasileiros (2003)

Exibidor	Nº de salas
Cinemark	264
Grupo Severiano Ribeiro	179
UCI	99
Arco-Iris Cinemas	66
Cinematográfica Araújo	64
Espaço de Cinema	49
Cinematográfica Passos	41
Empresa Cinemais	36
GNC Cinemais	33
Haway Cinematográfica	30
Grupo Paris	30
Orient Filmes	28
Grupo Estação	28
Art Films	28
Empresa São Luiz de Cinemas	28
Empresas de Cinema Sercla	27
Afa Cinemas	26
CinemaStar	25
Grupo Playarte	24
Cinearte	17
Alvorada Cinematográfica	16
Hoyts General Cinema	15
RBM Cinemas	12
Ricardo C. Lopes Cinemas	11
Cinebox	10
Top Filmes	07
Cinemas de Arte do Pará	07
Empresa de Cinemas Santa Rosa	07
Total	1.207

Fonte: A exibição ontem, hoje e amanhã, 2008.

Elaboração: André Piero Gatti.

Fica evidente, logo, que por conta da estruturação política cinematográfica estabelecida nos primeiros anos da década de 1990, o Brasil se tornou um terreno propício para a conquista do oligopólio estrangeiro, principalmente proveniente dos Estados Unidos, que se estabeleceu em larga escala no mercado cinematográfico do país. Isso gerou uma concentração em produções estrangeiras de grande parte da bilheteria nacional e, também, a apropriação da maioria dos ambientes de projeção comercial por empreendedores vindo de fora do país.

Sendo assim, o cinema nacional na época da Retomada mostrou-se com um grande desafio. Contornar o estrangulamento de produção ocorrido devido à crise econômica e decisões governamentais, em paralelo com a tentativa de compreender como, em seu próprio mercado, agora em um cenário estruturado a partir do oligopólio estadunidense, respirar e voltar a ter bom desempenho comercial.

1.2 Um pouco mais a fundo na ocupação estrangeira no mercado do cinema no Brasil

Em seu artigo “O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor”, pontualmente no tópico 3, intitulado “O público do cinema brasileiro e o mercado exibidor”, o pesquisador e professor Artur Autran estuda alguns aspectos já trazidos nesta pesquisa. Nesse texto de 2009, o autor traz reflexões sobre o cinema nacional contemporâneo, desenhando um panorama da produção brasileira e demarcando uma relação entre esta, a exibição e o público. Sendo que, na terceira parte é que ele concentra informações de grande relevância sobre a exibição no país e o comportamento do espectador brasileiro.

O pesquisador aponta alguns itens relevantes que valem ser salientados sobre o tema logo no início do terceiro tópico: “a) o público do filme brasileiro [em tempos passados] era aquele das classes mais baixas, devido à crise econômica ele deixara de frequentar o cinema; b) a preferência pelo filme estrangeiro dar-se-ia em setores da classe média.” (AUTRAN, 2009. 126). Analisa-se, dessa maneira, que a década de 1990 representou um marco de renovações no cinema brasileiro que ajuda a compreender a atualidade do mercado. A crise da “década perdida” de 1980, paralelamente à dissolução dos cinemas de rua, afetou a camada popular e fez o território nacional ser tomado pelo monopólio do cinema norte-americano. O ato de “ir ao cinema” agora era algo para a elite, os ingressos encareceram, filmes de Hollywood tomaram

as telas, para ir assistir a um filme deve-se ir também ao *shopping center*. O público de classe mais baixa foi afetado por essas situações, agora cinema não era para ele. Cinema tornou-se uma atividade para pessoas com condições financeiras abastadas, que preferem os filmes estrangeiros e consomem o filme, o balde de pipoca com os personagens principais, o copo de refrigerante estilizado e tem carro para ir até o centro comercial.

Evocando outros nomes brasileiros da pesquisa fílmica no decorrer do texto, muitas ideias surgem sobre o problema da diminuição de bilheteria nacional e do sistema de projeção. Autran faz uso destes pensamentos para evidenciar possíveis causas de explicação da atual situação mercadológica audiovisual. O primeiro a ser convocado é o produtor Luiz Carlos Barreto, alegando que o público popular não teria abandonado o cinema nacional por desgosto, mas por não conseguir arcar com o aumento do preço do ingresso (AUTRAN, 2009, p.125). A hipótese leva em consideração que a burguesia e a classe média, ainda detendo poder de compra perante a crise, consumiria o produto estrangeiro pelo desejo de se equiparar às nações de primeiro mundo. Enquanto isso, o “povão” – que ainda se entretém, sim, com a produção brasileira, visto o enorme consumo desta na televisão por esse grupo – não tem esse poderio.

Ponto importante levantado atrelado a essa ideia é que a era de ouro do cinema da Embrafilme e das chanchadas foi justamente estruturada por filmes aclamados pela camada de baixa renda, que ficou sem condições de pagar o bilhete de entrada. Comparando o preço do ingresso em diferentes épocas, fica evidente o encarecimento: em 1961, o ingresso custava 0,18% de um salário mínimo, enquanto em 1988, época de crise, o custo era 3,28% do salário do brasileiro (SIMIS, 2017, p 80).

Em seguida, aparece Lúcia Nagib, apontando um problema instigante. As novas políticas surgidas na década de 1990, lê-se Lei do Audiovisual (Lei nº8.685/1993) e Lei Rouanet (Lei 8.313/1991), fomentam principalmente a produção, pouco amparando governamentalmente a distribuição e a exibição – dessa forma, cineastas não se preocupariam com a bilheteria de suas obras, já que o filme se paga antes mesmo de ser realizado. De tal maneira, sem grande envolvimento governamental e dos próprios realizadores com a comercialização dos longas-metragens nacionais, o terreno se mostraria ainda mais fértil para o empoderamento e consolidação da ação estrangeira.

Contudo, vale-se abordar que a decaída da, também distribuidora, Embrafilme afetou fortemente a distribuição dos filmes nacionais. A ideia trazida por Nagib se mostra relevante,

mas deve-se colocar em mesa a escassez e pouca força de distribuidoras nacionais principalmente na década de 1990 – durante certa época nesse período, a RioFilme foi a única distribuidora a lançar filmes brasileiros (FILME B, 2015, p. 14) –, como a dita falta de fomento público direcionado ao setor. Isso é algo que vai além do realizador. E, ainda, o interesse das grandes produtoras-distribuidoras estrangeiras que tomavam frente da comercialização mostrava-se pontual, contemplando poucos produtos nacionais que se exibiam rentáveis e de futuro sucesso comercial. Essa problemática pode ser evidenciada pelas dificuldades ligadas ao lançamento de *Carlota Joaquina* descrito pela própria produtora Bianca de Felippes à *Revista Filme B*.

“A gente fazia turnê com o filme. Ele estreava numa capital, dali a algumas semanas íamos para uma nova cidade, levando os atores quando possível”, lembra Bianca de Felippes, produtora do longa, então sócia da diretora Carla Camurati e hoje à frente da Gávea Filmes. “Mas chegamos a ter 33 cópias em cartaz simultaneamente, devido ao sucesso”. Esta marca foi atingida em maio quando o filme chegou ao milhão de espectadores. [...]. Rodado graças ao engajamento de equipe técnica e elenco, que trabalharam quase que em regime de cooperativa, e com uma ampla rede de apoios costurada por trás (“da alimentação às passagens aéreas”, lembra Bianca), o filme foi lançado sem um distribuidor, com marcação de salas país afora cabendo às próprias Carla e Bianca. “A gente ligava para os projetoristas, para os porteiros dos cinemas, pedia que cuidassem bem da cópia”, lembra Bianca. “Carla chegou a dar lápis de marcação de presente para vários projetoristas, para garantir que não danificassem as cópias ao marcá-las”. (FILME B, 2015, p. 16)

Continuando o texto de Autran, há a abordagem de uma situação paralela, porém atrelada à essa. É evocado Gustavo Dahl, que atenta – nas últimas décadas a indústria cinematográfica estadunidense conseguiu tornar os padrões de consumo do espectador semelhante ao que por ela é oferecido, impondo seus próprios cânones estruturais de linguagem. Com isso, não aflorou apenas um padrão estético, porém principalmente padrões de consumo do produto cinematográfico, algo que reflete não só no que é pretendido experimentar o espectador na tela, mas também marcas de seu comportamento ligados ao ato de ir assistir a um filme. Autran, assim, conclui: “Devido a esta situação alarmante, surge a necessidade de garantir parte do mercado interno por meio da associação entre todos os países produtores que se encontram acossados pelos Estados Unidos” (AUTRAN, 2009, p. 128), o que inclui o Brasil.

Ou seja, o novo sistema não teria moldado apenas o mercado do cinema brasileiro, mas também o público que o utiliza e o sustenta. Circunstância que exhibe hoje uma produção brasileira fortemente ligada à presença do audiovisual estrangeiro no país. Além de formas de fomento governamentais dependentes da negociação de obras importadas, há uma herança de uma

linguagem produzida nos sucessos hollywoodianos (fundamentalmente nos grandes sucessos de renda nacionais) que perpassa, no mercado interno, por comportamentos na realização nacional fundamentados pelo modo de produção e comercialização fortemente empregado pelas grandes produtoras-distribuidoras estadunidenses em seus *blockbusters*³ no mundo.

Chega-se ao ponto, o cinema brasileiro se desmontou, isso gerou pouca bilheteria e o fechamento de salas. Todavia, ocorre um ressurgimento, só que em um sistema mercadológico com vieses diferentes do anterior – o *multiplex*. Neste, os filmes nacionais não iam bem e o que vendia era majoritariamente o produto internacional. Fomentando tal ideia, olha-se que os grandes sucessos brasileiros do final da década de 1990 e início da 2000 fizeram suas receitas em cinemas de rua ou em telas de *shoppings* frequentados fortemente por classes mais baixas. Com isso em mente, Autran aguça, a revitalização dos cinemas populares é tida como a melhor saída pelos intelectuais cinematográficos para o mercado nacional:

Significativamente, o documento final do 3º Congresso Brasileiro de Cinema propõe a constituição de um pool de salas localizadas nos bairros e nas periferias dos grandes centros que estivessem fechadas, seus proprietários ou arrendatários poderiam utilizar financiamentos do BNDES com prazo longo de pagamento. E Orlando Senna, secretário do Audiovisual do primeiro governo Lula, colocou mesmo entre suas prioridades na administração federal a “criação de uma rede de salas a preços populares” (SENNÁ, 2003, p. 57). Ainda em relação ao mercado de salas podemos reencontrar Luiz Carlos Barreto defendendo a construção de conjuntos multiplex nas periferias das metrópoles e nas cidades pequenas e médias, os quais teriam ótima qualidade técnica, mas sem a ostentação dos multiplex existentes (AUTRAN, 2009, p. 129)

No fim da década de 1990, diante do cenário cinematográfico apresentado, chegou-se ao III Congresso Brasileiro de Cinema – mais de quarenta anos após o segundo. Reflexões sobre o espaço da obra nacional no mercado interno que conversam com o que foi apresentado por Autran nesse CBC até mostraram-se estudadas e implementadas de certo modo pelo o Governo Federal – a ideia de abertura de salas em áreas periféricas está ligada ao programa Cinema Perto de Você, por exemplo. Entretanto, essa medida não teve seus objetivos totalmente alcançados até hoje. Em contraponto, ideias como a de Senna não foram concretizadas de forma alguma. Sendo assim, exhibe-se que não ocorreu feitura de tais colocações do modo mais efetivo pensado no encontro até então, estas que poderiam ocasionar, caso materializadas, relevantes evoluções e transmutações no setor, que se mostraria com melhor acesso ao público e de

³ Palavra de origem inglesa destinada à filmes de grande aclamação pública e sucesso de bilheteria. Pode ser traduzida como "arrasa-quarteirão".

conteúdo mais diversificado teoricamente.

A seguir no texto de Autran, produtores pontuaram: se de alguma forma houvesse um subsídio para exibidores passarem filmes nacionais, algo além dos financiamentos habituais, o sistema exibidor, pareado com o distribuidor, poderia funcionar melhor. Hoje há incentivos que podem ser ligados a essa ideia, contudo extremamente tímidos, como o Prêmio Adicional de Renda (PAR), que premia exibidores nacionais (pequenos pontualmente) em face de uma diversidade de seu conteúdo exibido. Dessa forma, pode-se concluir que a potência pretendida por essa ideia nunca foi de fato abordada pelo Estado.

Ao fim do capítulo, o professor deposita a sentença: “Para Luiz Carlos Barreto, Orlando Senna, Gustavo Dahl e outros tratar-se-ia de reformar ou formar o mercado exibidor de maneira que ele passasse a ter a imagem e semelhança do filme brasileiro” (AUTRAN, 2009, 130). No mercado atual, o ranking de maiores bilheterias no Brasil tem em seu topo filmes *blockbusters* hollywoodianos que, ainda, tomam maior parte das telas, sendo estas em boa parcela pertencentes às empresas estrangeiras. Ou seja, sabe-se que até a atualidade o cenário descrito pelos pesquisadores se exhibe inexistente e longínquo.

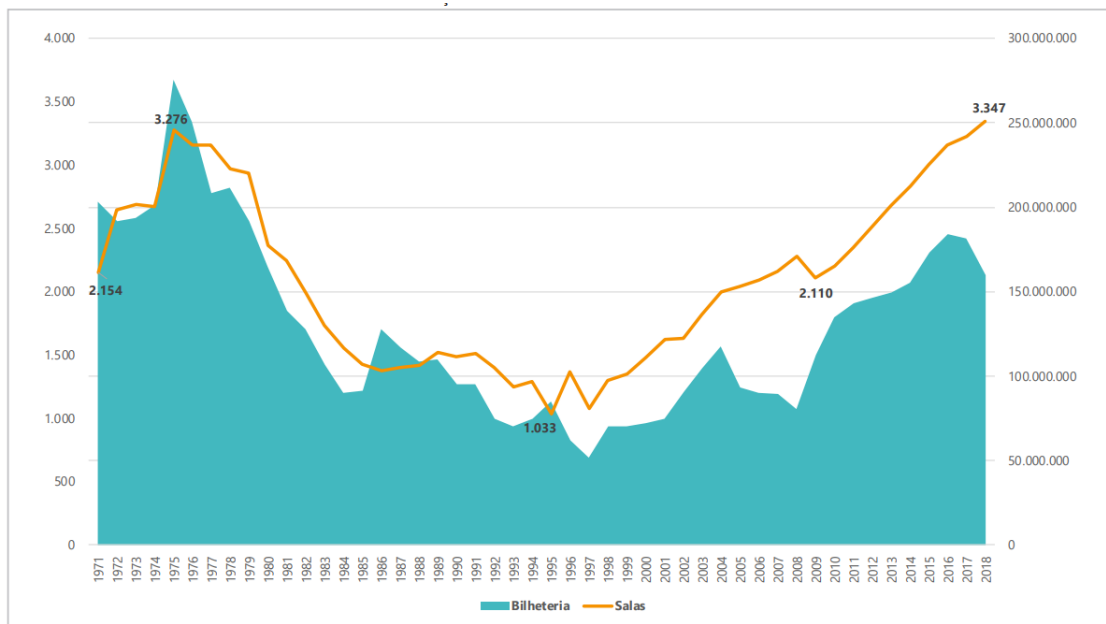
1.3 Exibição e distribuição cinematográfica em 2018

Anualmente a Agência Nacional do Cinema (Ancine) divulga por meio do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) informações sobre o desempenho em áreas do audiovisual brasileiro. A proposta desta parte é analisar tais dados na distribuição e na exibição no âmbito nacional em 2018, tratando reflexões sobre isso e o que já foi posto em pauta neste capítulo.

Sabe-se que o parque exibidor sofreu um dos seus maiores declínios na década de 1990. Porém, desde então, ele só tem crescido, chegando a ultrapassar seu recorde de 1975 (3.276 telas) relatado pela Ancine. Em 2018, foi atingido o número de 3.347 salas. Todavia, sabe-se que a composição do circuito difere-se muito entre as duas épocas, em meados da década de 1970 os grandes palácios de cinema e salas de rua já haviam sido transmutados e divididos em ambientes de lotação de 400 cadeiras ou menos, diferenciando-se da época de enormes salas com mais de 800 lugares (FREIRE; ZAPATA, 2017, p.193), entretanto, ainda, o número de poltronas era

superior à média atual. Além disso, a parcela de salas interioranas era extremamente relevante – segundo a Ancine, em 1975, havia quase 3.300 salas, sendo 80% disso nas cidades do interior. Hoje os espaços se mostram bem menores, com média de 200 até 300 assentos (FREIRE; ZAPATA, 2017, p.194), e, sumariamente, presentes em centros comerciais de metrópoles.

Gráfico 3: Evolução do número de salas no Brasil (1971-2018)



Fontes: De 1971 a 2005, os dados foram retirados do Filme B (<http://www.filmeb.com.br/>). A partir de 2006, as informações foram produzidas pela SAM/CCV.

2 BRASIL ANCINE. Painéis Interativos. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/paineis-interativos>>. Acesso em: 15 maio 2019.

Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2018.

Enfim, o número de salas cresceu, acompanhando o crescimento populacional nacional. Isso se coloca relevante, mesmo com a diminuição em 2018 da quantidade de vendas de bilhetes com olhos no ano anterior – houve uma redução de 9,8% comparado com 2017. A análise do gráfico 3, entretanto, exhibe que o aumento da renda de bilheteria e de salas está associado. A venda de ingressos subiu de 1997 até 2004, registrando uma queda no ano seguinte, mas crescendo de 2008 até então de forma efusiva. Todavia, extremamente distante do recorde da década de 1970 em que houve registro de mais de 250 milhões de reais em bilheteria. Esse fato pode estar pautado pelo ganho de poderio do sistema *multiplex* associado a políticas públicas ligadas a avanços no meio exibidor, que, por outro lado, não abordaram de modo efetivo o preço do ingresso e acessibilidade por parte do espectador.

Os pesquisadores Fábio Sá Earp e Helena Sroulevich afirmam: “o público que comprava mais de 200 milhões de ingressos anuais na década de 1970, despencou para a metade desse nível na segunda metade da década seguinte e para algo em torno de 75 milhões de ingressos durante toda a década de 1990” (2008, p. 1). Contudo, mesmo distante da “época de ouro” da indústria entre os anos de 1970 e 1985, a marca da atualidade se exhibe bem avançada comparada com o ambiente em que se deu a Retomada.

É possível colocar que o fenômeno *multiplex* foi o que propiciou uma concentração de cinemas nas capitais e salas metropolitanas, áreas comerciais onde está localizado o maior montante econômico do país. Cidades de pequeno porte ficaram desamparadas de telas e meios necessários para a exibição. Importante pontuar que, levando em consideração apenas o número de salas, a Ancine deixa nebulosa a informação da alteração na composição do cinema atualmente. Hoje um *multiplex* é construído por conglomerado de três salas ou mais, enquanto em épocas passadas os cinemas de rua eram compostos por uma ou duas salas – o que poderia significar uma melhor distribuição geográfica de ambientes de projeção. Sendo assim, um grande número de salas hoje muitas vezes contempla uma região limitada.

Em 2018, 416 municípios brasileiros possuíam salas de exibição. As cidades médias (entre 100 mil e 500 mil habitantes) e os grandes centros (acima de 500 mil) retinham juntos a maior soma do parque exibidor. Como se exhibe na tabela 3, ambos tipos de localizações acumulavam juntas 91,7% de todo sistema de exibição nacional, sendo que, destes, 56,7% eram das cidades com mais de meio milhão de pessoas. Ou seja, a maioria absoluta de complexos de telas está fora do interior e do povo suburbano.

Contudo, com vista na tabela 4, é perceptível uma maior evolução de 2011 até 2018 em cidades de 100 mil até 500 mil habitantes (60,7%) – onde se concentra boa parte de municípios periféricos –. Evento que pode ser explicado por iniciativas públicas ligadas à exibição cinematográfica, mas também pelo próprio desenvolvimento econômico brasileiro na época que influenciou uma maior evolução dessas localizações, tornando-as atraentes para as empresas do meio exibidor.

Tabela 3: Salas de exibição por faixa populacional (2018)

Faixa populacional	Total Municípios	Municípios com cinema		População brasileira na faixa	População atendida por salas na faixa	
		Quantidade	%		Quantidade	%
Até 20.000	3.808	6	0,2%	32.110.038	85.590	0,3%
20.001 a 100.000	1.445	161	11,1%	57.483.998	10.138.747	17,6%
100.001 a 500.000	271	204	75,3%	53.904.350	44.109.644	81,8%
Acima de 500.000*	46	45	97,8%	64.996.514	64.487.900	99,2%
Total	5.570	416	7,5%	208.494.900	118.821.881	57,0%

Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2018.

Tabela 4: Evolução das salas de exibição por faixa populacional (2011 a 2018)

Faixa populacional	Salas por ano								Participação 2018	Evolução 2011 a 2018
	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018		
Menos de 20.000	7	6	5	5	5	5	4	6	0,2%	-14,3%
20.001 a 100.000	233	220	223	232	221	214	240	270	8,1%	15,9%
100.001 a 500.000	730	823	858	956	1.034	1.124	1.150	1.173	35,0%	60,7%
acima de 500.000	1.382	1.468	1.592	1.640	1.745	1.817	1.829	1.898	56,7%	37,3%
Total	2.352	2.517	2.678	2.833	3.005	3.160	3.223	3.347	100,0%	42,3%

Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2018.

Uma concentração se exibe maior quando o assunto é regional. Sendo o Sudeste a região de maior poderio econômico brasileiro e maior número de habitantes (87,7 milhões), ela também é a que mais tem salas de cinema, apresentando 1.761 em 2018. Em contrapartida, a segunda maior região no quesito populacional (56,7 milhões), a Nordeste, é a que vem em seguida na lista, porém com apenas 548 salas no total, menos de um terço da primeira colocada. Observando nacionalmente, o país contou com 3.347 salas no ano, sendo mais da metade destas localizadas em só uma localidade.

Tabela 5: Salas por porte das cidades (2018)

Região	Cidades Grandes	Cidades Médias	Cidades Pequenas	Total de Salas	População	Habitantes por Sala
Sudeste	1.018	617	126	1.761	87.711.946	49.808
Centro-Oeste	201	54	30	285	16.085.885	56.442
Sul	203	241	81	525	29.754.036	56.674
Norte	119	92	17	228	18.182.253	79.747
Nordeste	350	160	38	548	56.760.780	103.578
Total	1.891	1.164	292	3.347	208.494.900	62.293

Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2018.

Vê-se, também, que a norte-americana Cinemark realmente se estabilizou como maior exibidora do país e está em uma linha crescente de evolução. A empresa apresentou em 2018 o número de 624 telas (tabela 7), seguida pela mexicana Cinépolis com 393, quase metade da primeira, e Grupos Independentes⁴, que representam 296 salas. Interessante entender que a maior cadeia exibidora dos anos 1990, como aparece na tabela 1 deste capítulo, a Kinoplex – primeira companhia no país de *multiplex* compostas por empreendedores nacionais, antiga Cinemas Severiano Ribeiro, aparece com 196 ambientes de projeção, apenas na quarta posição.

A digitalização de todo sistema exibidor brasileiro foi um desafio ultrapassado tardiamente. Apenas em 2017 foi atingida tal marca, o que contribui, inclusive, para a melhor difusão do produto nacional gerada pela a ideia de um barateamento na distribuição. Ponto válido de reflexão é que, ainda com olhos na tabela 6, a digitalização não só ocorreu, mas avançou em conjunto com a crescente do suporte da projeção em 3D, comportada por mais da metade de todo parque exibidor nacional em 2018. Portanto, sendo esta praticamente inutilizada em toda história do cinema brasileiro, os exibidores do país mostram-se fortemente equiparados principalmente para a exibição do produto estrangeiro específico: grandes *blockbusters* hollywoodianos, que em suma têm seus lançamentos também com o uso dessa tecnologia.

⁴ Independente é um grupo exibidor detentor de uma única sala ou de uma pequena rede de cinemas.

Tabela 6: Ranking de salas por grupo exibidor e evolução das salas 3D (2018)

Ranking	Grupo Exibidor	Total de Salas	Salas 3D	% 3D
1	CINEMARK	624	391	62,7%
2	CINÉPOLIS	393	188	47,8%
3	INDEPENDENTE	296	165	55,7%
4	KINOPLEX	196	81	41,3%
5	CINESYSTEM	160	70	43,8%
6	ARAÚJO	154	91	59,1%
7	UCI	113	56	49,6%
8	CENTERPLEX	89	47	52,8%
Ranking	Grupo Exibidor	Total de Salas	Salas 3D	% 3D
9	ARCOPLEX	84	21	25,0%
10	CINEFLIX	78	33	42,3%
11	CINEART	68	19	27,9%
12	ESPAÇO	66	14	21,2%
13	UCI RIBEIRO	64	35	54,7%
14	MOVIECOM SÃO PAULO	62	22	35,5%
15	GNC	53	19	35,8%
16	MULTICINE	52	27	51,9%
17	PLAYARTE	49	11	22,4%
18	MOVIECOM BOTUCATU	46	19	41,3%
19	CINEMAS	45	29	64,4%
20	CINESHOW	37	24	64,9%
21	GRUPO CINE	36	25	69,4%
22	CINE A	33	21	63,6%
23	LUMIÈRE	30	7	23,3%
24	GRACHER	30	18	60,0%
25	AFA	29	23	79,3%
26	EXIBIDORA NACIONAL	27	17	63,0%
27	UCI ORIENT	26	14	53,8%
28	MOBICINE	24	23	95,8%
29	CIRCUITO	23	10	43,5%
30	SPCINE	20	20	100,0%
Outros		340	212	62,4%
Total		3.347	1.752	52,3%

Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2018.

Cinemas de rua ainda respiram nesse esquema. Ocorreu um crescimento em seu número no ano de 2018 em consideração com o anterior (tabela 7), apresentando 373 salas em contrapartida das 344 de 2017. Contudo, realizando uma leitura desde 2011, o índice desse tipo de sala não sofreu grande mudança, apresentando uma média de 343 salas, com o registro de declínios e altas em uma evolução de apenas 7%. Nesse mercado tomado pelo *multiplex*, a contemplação do Prêmio Anual de Renda (PAR) e outros mecanismos por parte do Estado se mostram cruciais para a manutenção desse tipo de sala.

Por outro lado, o número em telas de *shoppings* unicamente cresceu durante esse tempo, evidenciando um desenvolvimento gigantesco de 48,6%. Deste modo, dá-se o cenário do parque exibidor nacional, em que 88,9% de salas são em centros comerciais e apenas 11,1% telas de rua. Assim, mesmo que haja uma regulamentação de fomento à exibição nacional, é evidenciado que ela favorece uma preservação do oligopólio do *multiplex* em relação as salas de rua.

Tabela 7: Local de funcionamento das salas de exibição (2011-2018)

Localização	Salas por ano								Participação 2018	Evolução 2011 a 2018
	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018		
Shopping Centers	2002	2177	2343	2488	2.699	2.809	2.879	2.974	88,9%	48,6%
Cinema de rua	350	340	335	345	306	351	344	373	11,1%	7%
Total	2.352	2.517	2.678	2.833	3.005	3.160	3.223	3.347	100,0%	37,0%

Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2018.

Agora, debruçando-se sobre dados da distribuição, percebe-se que há também uma gritante assimetria e concentração. Filmes brasileiros de estilos específicos, distribuídos por um pequeno grupo de empresas são os que mais conseguem ocupar as salas e terem sucesso de renda. Porém, apresentam-se como apenas sombra da participação dos títulos internacionais no mercado interno.

Tendo em vista as 20 maiores bilheterias de 2018 (tabela 8), nota-se que apenas três filmes são nacionais – todos distribuídos pela coligação entre a Downtown Filmes e Paris Filmes, composta pelas duas maiores distribuidoras brasileiras no que se diz respeito ao sucesso comercial. Ainda, outro fator importante deve ser visto, a ocupação de telas. Apenas um desses longas-metragens ocupou mais de mil salas, *Nada a Perder* (Alexandre Avancini, 2018). Esse filme conseguiu um feito enorme no papel, ficando apenas atrás do sucesso mundial da Marvel Studios *Vingadores: Guerra Infinita* (*Avengers: Infinity War*, Anthony Russo, 2018) no ranking geral. Interessante salientar que este, a obra mais vista em solo nacional, ocupou mais que o dobro das salas (2.382) que o brasileiro (1.165). Ademais, praticamente todos os dezessete títulos internacionais – tirando *Bohemian Rhapsody* (Bryan Singer, 2018), que abrangeu 692

telas – da lista dos 20 com maior êxito contemplaram mais de mil telas, e, desses, onze ocuparam mais de 1.500.

Tabela 8: Ranking dos 20 títulos com maior público (2018)

#	Título no Brasil	Distribuidora	Gênero	País	Data de Lançamento	Salas no Lançamento	Público em 2018	Renda (R\$) em 2018	PMI (R\$)
1	Vingadores: Guerra Infinita	Disney	Ficção	Estados Unidos	26/04/2018	2.382	14.501.280	238.020.232,00	16,41
2	Nada a Perder	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	29/03/2018	1.165	12.184.373	120.992.794,00	9,93
3	Os Incríveis 2	Disney	Animação	Estados Unidos	28/06/2018	1.649	9.809.291	145.011.793,00	14,78
4	Pantera Negra	Disney	Ficção	Estados Unidos	15/02/2018	1.459	7.438.252	120.998.283,00	16,27
5	Aquaman	Warner	Ficção	Estados Unidos	13/12/2018	1.897	5.584.309	92.326.364,00	16,53
6	Hotel Transilvânia 3: Férias Monstruosas	Sony	Animação	Estados Unidos	12/07/2018	1.200	5.375.364	74.786.196,00	13,91
7	A Freira	Warner	Ficção	Estados Unidos	06/09/2018	1.811	5.293.026	76.375.810,00	14,43
8	Jurassic World – Reino Ameaçado	Universal	Ficção	Estados Unidos	21/06/2018	1.629	5.258.742	80.619.075,00	15,33
9	Jumanji: Bem-Vindo à Selva	Sony	Ficção	Estados Unidos	04/01/2018	1.135	4.772.758	74.059.745,00	15,52
10	Venom	Sony	Ficção	Estados Unidos	04/10/2018	1.541	4.605.459	72.243.415,00	15,69
11	Deadpool 2	Fox	Ficção	Estados Unidos	17/05/2018	1.911	4.601.084	66.934.777,00	14,55
12	Cinquenta Tons de Liberdade	Universal	Ficção	Estados Unidos	08/02/2018	1.597	4.331.153	64.423.845,00	14,87
13	Animais Fantásticos: os Crimes de Grindelwald	Warner	Ficção	Estados Unidos	15/11/2018	1.754	3.550.891	59.301.701,00	16,70
14	O Touro Ferdinando	Fox	Animação	Estados Unidos	11/01/2018	1.161	3.450.295	47.176.399,00	13,67
15	Homem-Formiga e a Vespa	Disney	Ficção	Estados Unidos	05/07/2018	1.507	3.257.029	50.051.271,00	15,37
16	Extraordinário*	Paris	Ficção	Estados Unidos	07/12/2017	827	2.896.167	41.534.110,00	14,34
17	Os Farofeiros	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	08/03/2018	726	2.604.658	36.820.843,00	14,14
18	Missão Impossível – Efeito Fallout	Paramount	Ficção	Estados Unidos	26/07/2018	1.550	2.550.784	44.626.592,00	17,50
19	Fala Sério, Mãe!*	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	28/12/2017	666	2.385.118	31.630.190,00	13,26
20	Bohemian Rhapsody	Fox	Ficção	Estados Unidos	01/11/2018	692	2.896.729	51.563.245,00	17,80

Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2018.

Perante a esse cenário, há visivelmente uma hegemonia. Contando agora apenas produções nacionais, dos 20 títulos com maior número de espectadores de 2018, nove foram distribuídos pela coligação de distribuidoras dita acima, Downtown/Paris – fora estes, dois pela Paris Filmes e um pela Downtown Filmes individualmente, totalizando 12 obras (tabela 9) que tiveram uma comercialização por meio dessas duas empresas. Desse modo, configurasse assimetrias alarmantes não só entre produtos brasileiros e estrangeiros, porém também diante de obras pertencentes ao próprio mercado interno.

Tabela 9: Ranking dos 20 títulos brasileiros com maior público (2018)

#	Título no Brasil	Distribuidora	Gênero	País	Data de Lançamento	Salas no Lançamento	Público em 2018	Renda (R\$) em 2018	PMI (R\$)
1	Nada a Perder	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	29/03/2018	1165	12.184.373	120.992.794,00	9,93
2	Os Farofeiros	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	08/03/2018	726	2.604.658	36.820.843,00	14,14
3	Fala Sério, Mãe!*	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	28/12/2017	666	2.385.118	31.630.190,00	13,26
4	Tudo por um Pop Star	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	11/10/2018	574	1.187.570	15.786.420,00	13,29
5	Minha Vida em Marte*	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	13/11/2018	925	925.411	14.715.902,00	15,90
6	Detetives do Prédio Azul 2 – O Mistério Italiano	Paris	Ficção	Brasil	20/12/2018	1.280	884.775	12.333.886,00	13,94
7	Uma Quase Dupla	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	19/07/2018	439	644.115	9.156.020,00	14,21
8	O Candidato Honesto 2	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	30/08/2018	737	580.568	8.363.263,00	14,41
9	Crô em Família	Imagem	Ficção	Brasil	06/09/2018	614	478.114	6.822.165,00	14,27
10	Não se Aceitam Devoluções	Fox	Ficção	Brasil	31/05/2018	482	292.740	4.182.222,00	14,29
11	Os Parças	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	30/11/2017	174	295.711	4.071.156,00	13,77
12	O Doutrinador – O Filme*	Downtown	Ficção	Brasil	27/08/2018	467	276.658	3.933.475,00	14,22
13	Os Exterminadores do Além Contra a Loira do Banheiro	Vitrine Filmes	Ficção	Brasil	29/11/2018	315	181.614	2.340.995,00	12,89
14	Mulheres Alteradas	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	05/07/2018	163	92.607	1.440.179,00	15,55
15	Ana e Vitória	Vitrine Filmes	Ficção	Brasil	02/08/2018	202	72.919	992.171,00	13,61
16	O Processo	Vitrine Filmes	Documentário	Brasil	17/05/2018	77	65.918	915.174,00	13,88
17	O Grande Circo Místico	H2O Films	Ficção	Brasil	15/11/2018	103	51.120	831.794,00	16,27
18	O Paciente, o Caso Tancredo Neves	Paris	Ficção	Brasil	13/09/2018	87	40.793	818.899,00	20,07
19	10 Segundos para Vencer	Imagem	Ficção	Brasil	27/09/2018	302	49.147	801.026,00	16,30
20	O Nome da Morte	Imagem	Ficção	Brasil	02/08/2018	139	45.766	711.964,00	15,56

*Máximo de Salas: para essas obras, ao invés da quantidade de salas ocupadas na semana lançamento, foi utilizado o critério de maior número de salas ocupadas em uma única semana, independentemente da semana de lançamento, pois foi verificada uma inconsistência na data de lançamento informada pelo distribuidor.

Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2018.

Com olhos na tabela 9, é alarmante outra discrepância no ano. Logo ao topo, o primeiro colocado se exibe com mais de 12 milhões ingressos vendidos, enquanto o segundo tem apenas dois milhões – tendo em seu lançamento menos de 400 salas que seu precedente. Continuando na lista, filmes a partir da posição 14 têm menos de cem mil espectadores, o que exibe um processo violentíssimo de desigualdade. Ou seja, a marca de 1 milhão de espectadores se mostra extremamente relevante e rara mesmo em 2018 para longas-metragens brasileiros, 23 anos após a Retomada.

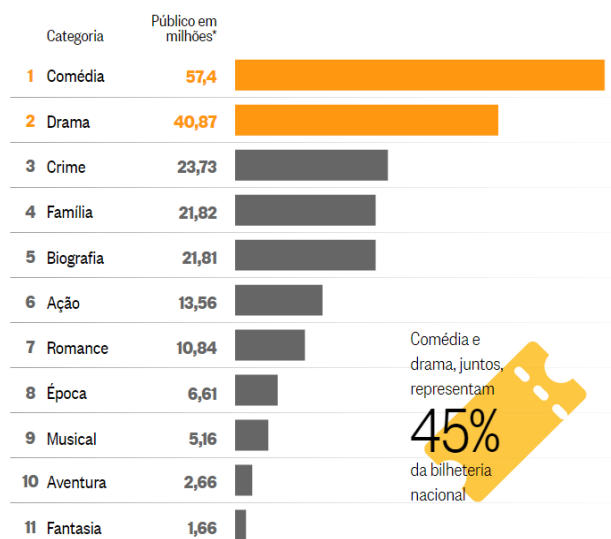
Agora, colocando-se em mesa o assunto faturamento, o monopólio da Downtown/Paris fica ainda mais evidente. Segundo a Ancine, em seus levantamentos por meio do OCA: “Público, Renda e Número de Lançamentos por Tipo de Distribuidora 2009 a 2018” e “Listagem de Distribuidoras 2009 a 2018”, a renda de produções brasileiras em 2018 foi de 290 milhões de reais. As produções distribuídas pela Downtown/Paris no ano somaram 84.2% da quantia, com 244.2 milhões.

Os 16 longas-metragens distribuídos por essas empresas, ainda, registraram juntos a venda de 20,9 milhões ingressos no ano. Sendo que, ao todo, o país lançou 165 realizações e comercializou 24,2 milhões de bilhetes em 2018. Portanto, pondo de lado a comercialização desse conglomerado, 149 obras somaram juntas apenas 15,8% do total da renda da bilheteria nacional, comercializando 13,4% dos tíquetes.

Em paralelo com essa centralização estrutural, há uma centralização de renda no conteúdo preferido pelo público, tornando significativo perceber a ligação entre o comportamento do espectador e do distribuidor. O gênero ficção ocupa dezenove posições das vinte na lista de maiores bilheterias de filmes brasileiros no país (tabela 9). Indo mais a fundo, lê-se que comédias tomam conta das cinco primeiras posições dessa lista – apenas o primeiro colocado *Nada a Perder*, um longa-metragem com temática religiosa, não se enquadra nesse estilo. Ademais, esse tipo de filme ocupa a maior parte das posições do ranking 20, aparecendo títulos como, *Uma Quase Dupla* (Marcus Baldini, 2018), *O Candidato Honesto 2* (Roberto Santucci, 2018), e outras comédias.

O gráfico 4 e a tabela 10 evidenciam que esse é um gosto sistemático. O primeiro sinaliza que, de 1995 até 2016, a comédia se demonstrou como o estilo mais consumido pelo o público. Paralelamente, em 2017 (tabela 10), apenas um dos títulos do Ranking 10 de maiores bilheterias nacionais pode não ser enquadrado como comédia – a obra policial *Polícia Federal: A Lei É Para Todos* (Marcelo Antunez, 2017).

Gráfico 4: Arrecadação por categoria (1995-2016)



Fonte e Elaboração: O Globo, 2016.

Tabela 10: Ranking dos 10 títulos brasileiros com maior público (2017)

	Título	Gênero	Distribuidora	Data de Lançamento	Salas no lançamento	Público em 2017	Renda Bruta (R\$) em 2017	
1	Minha mãe é uma peça 2	Ficção	Downtown/Paris	22/12/2016	1.055	5.213.465	73.713.230,92	
2	Os parças	Ficção	Downtown/Paris	30/11/2017	330	1.362.132	18.409.072,37	
3	Polícia Federal - A lei é para todos	Ficção	Downtown/Paris	07/09/2017	661	1.360.480	21.553.004,35	
4	D.P.A. - Detetives do Prédio Azul	Ficção	Downtown/Paris	20/07/2017	516	1.222.718	16.115.370,58	
5	Fala sério, mãe!	Ficção	Downtown/Paris	28/12/2017	696	883.251	11.433.212,25	
6	Meus 15 Anos	Ficção	Downtown/Paris	22/06/2017	593	742.137	8.985.791,90	
7	Um Tio Quase Perfeito	Ficção	H2O Films	15/06/2017	331	559.584	7.728.436,39	
8	Eu fico loko	Ficção	Downtown/Paris	12/01/2017	620	559.431	6.848.306,92	
9	Como se tornar o pior aluno da escola	Ficção	Downtown/Paris	12/10/2017	358	506.412	6.850.270,39	
10	Divórcio	Ficção	Warner	21/09/2017	592	487.457	6.580.909,00	

Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2017.

Não obstante, voltando a abordar a ação estrangeira, o impacto do que foi dito até aqui em relação ao contingenciamento entre os filmes nacionais se exhibe muito menor que o impacto da comparação entre títulos importados e brasileiros. Como mostra a tabela 8, os dezesseis títulos estadunidenses que aparecem no ranking dos 20 maiores sucessos de público abrangeram mais de mil telas no Brasil. Em contrapartida, na tabela 9, de todos os nacionais na lista, apenas dois ocuparam mais de mil salas, sendo que onze ocuparam menos de 500 e dois menos de cem espaços de projeção.

É evidente que longas-metragens nacionais sofrem com grande dificuldade, mesmo em época de um cinema totalmente digitalizado, em sua distribuição, ficando para trás sumariamente dos filmes hollywoodianos. Pode-se concluir, então, que o barateamento teórico do digital não se mostrou suficiente para uma maior comercialização das realizações nacionais, que também esbarram com o interesse de negócio dos empresários distribuidores e exibidores. Ademais, é claro, o número de cópias distribuídas mesmo não sendo o fator crucial, mostra-se como algo

relevante para o sucesso de bilheteria das obras.

Posto isso, vale-se atentar outros dados pertinentes. De acordo com o OCA, 163,4 milhões foi o total de público para todas as produções lançadas no país no ano. Todavia, desta quantia, as produções internacionais registraram 85,1%, 139,9 milhões. Fato que se consolidou no faturamento de 2,16 bilhões de reais – um *market share*⁵ de 88,1%. A renda total de bilheteria no país em 2018, levando em consideração obras de qualquer origem, foi de R\$ 2,45 bilhões de reais. Dessa maneira, é evidente o desempenho assombroso dos longas-metragens internacionais.

Investigando um pouco mais a fundo, é perceptível agentes específicos que contribuem fortemente para a construção desse cenário. As *majors*⁶ norte-americanas, distribuidoras de produções hollywoodianas de grande poderio econômico mundial, objetivaram grande parte dessa renda. A Walt Disney Pictures sozinha registrou receita em bilheteria de 632,6 milhões de reais, a Warner Bros. Pictures, segunda com maior faturamento, 403,5 milhões. Logo, somando as receitas de atuação do *Big Six*⁷ no Brasil em 2018, chega-se ao valor de quase dois bilhões de reais, 81,2% da participação no total do mercado – sendo que apenas três títulos brasileiros foram distribuídos por *majors* no ano, desta forma, esse resultado é essencialmente fruto da comercialização de obras estrangeiras.

Assim, percebe-se que há grandes incoerências no sistema cinematográfico atual do país. A discrepância enorme comparando números dos nacionais e estrangeiros é escancarada, mesmo tendo em vista as próprias discrepâncias entre os produtos internos. Aparentemente pela distância entre os resultados ditos anteriormente, pode-se pensar que poucas realizações brasileiras teriam sido lançadas no ano em comparação com as internacionais. Apesar disso, 290 títulos internacionais chegaram as telas brasileiras, enquanto, surpreendentemente, 185 brasileiros foram lançados. Em vista disso, mesmo tendo registrado pouco mais da metade de títulos comparado ao estrangeiro, o cinema brasileiro representou apenas 12% da bilheteria total em seu próprio território.

⁵ Palavra inglesa que pode ser traduzido como quota de mercado. É referente à participação de um agente em determinado seguimento econômico.

⁶ Termo inglês destinado às seis grandes produtoras-distribuidoras cinematográficas hollywoodianas.

⁷ Termo inglês em referência ao conjunto das seis maiores produtoras-distribuidoras cinematográficas de Hollywood. Em 2019, tornou-se *Big Five*, devido a compra da 20th Century Fox pela The Walt Disney Company (dona da Walt Disney Studios).

Logo, o cenário apresentado é estruturado por concentrações e dissonâncias tanto entre o produto audiovisual interno em comparação ao externo, quanto diante das próprias obras nacionais. Tais diferenças incitam e caracterizam comportamentos específicos no mercado cinematográfico brasileiro no que diz respeito ao público e ao conteúdo fílmico de maior sucesso. É acertado, agora, traçar um percurso por assuntos que podem explicitar como foi construída tal sistemática, trazendo à tona articulações do mercado, agentes privados e, essencialmente, do Governo Federal perante a indústria cinematográfica brasileira nos anos pós-Retomada. Práticas e mecanismos desse sistema poderão explicar os avanços, os regressos e as não mudanças durante os anos pregressos e decorrentes da Retomada no mercado de cinema no Brasil atual.

2. CAPÍTULO 2 – AGENTES PRIVADOS E POLÍTICAS PÚBLICAS VIGENTES DIRECIONADAS À DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA

2.2 – Uma análise sobre a distribuição e o local da Globo Filmes na indústria cinematográfica brasileira

Ideais capitalistas permeiam o cenário econômico mundial. A indústria do cinema não consegue escapar disso. A grande arte tem, sim, teor criativo e artístico, porém é, acima de tudo, um setor do mercado. Desse modo, seu desenvolvimento é fortemente ligado ao sistema econômico do meio em que está inserido. O principal objetivo deste capítulo é compreender como, na exibição e na distribuição, esses aspectos se reproduzem e são propagados. Com isso, haverá uma passagem por acontecimentos significativos, como o surgimento de empresas importantes no comércio cinematográfico e o início de uma legislação voltada ao fomento do audiovisual nacional na década de 1990 que ecoam na indústria até hoje.

Com o intuito de trazer à tona aspectos históricos e sociais em que se deu o atual panorama no Brasil, haverá uma tentativa de abordar os principais mecanismos de fomento agora vigentes, surgidos no milênio presente, direcionados à difusão. Isso para tratar problematizações e complexões diante de políticas que exibem um esforço para estabelecer uma sustentabilidade na indústria atrelada a uma diversidade de conteúdo – que até apresentam evoluções –, mas estão mergulhadas em um paradoxo perante a uma economia que visa, essencialmente, o acúmulo de capital, ocasionando uma manutenção de uma discrepância mercadológica.

Adentrando ao assunto, a difusão cinematográfica é um problema sistemático para boa parcela das produções nacionais historicamente, algo acentuado ainda mais desde a Retomada, tempo em que havia uma carência no número de produções e lançamentos. O cenário atual cinematográfico no país para as obras brasileiras é o seguinte: uma restrita minoria de filmes é comportada pelo sistema exibidor comercial. Ainda, entre os que conseguem esse tipo tradicional de projeção, há o costume de que pouquíssimos ocupem uma grande quantidade de telas. Resta a imensa parte da realização poucas salas ou, até mesmo, o não acesso à comercialização em cinemas.

O fenômeno pode ser compreendido pela esquematização dos setores distribuidor e exibidor no país. Compreendendo o cinema como um negócio, com a estabilização do sistema *multiplex* e o relevante papel das *majors* no território, que, entre 1990 e 1995, como aponta Hadija Chalupe, “reforçam a sua condição historicamente hegemônica no espaço audiovisual brasileiro” (2010, p. 9). Pode-se perceber aí o início de uma formação de modelos mercadológicos consolidados na atualidade.

A extinção da Embrafilme na década de 1990 representou a queda da única distribuidora federal que existiu no país. Contudo, após vir de uma temporada com um registro baixo de lançamentos cinematográficos, a estabilização da Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93) gerou um aumento progressivo na produção fílmica brasileira. Com tal panorama, “a corporação cinematográfica voltou a se defrontar com a questão do mercado, em especial no que tange a distribuição” (AUTRAN, 2009, p. 9).

Nesse cenário, houve tempo que a RioFilme era a única responsável pela distribuição de filmes nacionais no país. Nascida em 1992 durante o governo do prefeito do Rio de Janeiro Marcello Alencar, entende-se que essa empresa municipal teve a iniciativa de abranger parcela dos papéis da Embrafilme, inclusive na distribuição dos nacionais. Entre 1990 e 1995, época de escassez do cinema, essa estatal foi responsável pelo lançamento de títulos como *Conterrâneos Velhos de Guerra* (Vladimir Carvalho, 1992), *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994) e do filme que recolocou o Brasil em importantes festivais internacionais, *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995).

Após 1995, ocupou o papel de codistribuição, tendo em seu catálogo títulos de grande relevância em festivais e bilheteria na história do cinema brasileiro – como o último brasileiro até então indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, *Central do Brasil* (Walter Salles, 1999), e o fenômeno de renda *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010). “Em 2009, na gestão de Sérgio Sá Leitão, viveu uma grande reformulação e passou a se concentrar no papel de fomento e coprodução” (FILME B, 2015). Contudo, a empresa ainda aparece timidamente na distribuição de nacionais. Em 2018, distribui títulos como *Peixonauta* (Kiko Mistrorigo e Célia Catunda, 2018), *Legalize Já* (Gustavo Bonafé e Johnny Araújo, 2018) e *10 Segundos Para Vencer* (José Alvarenga Júnior, 2018).

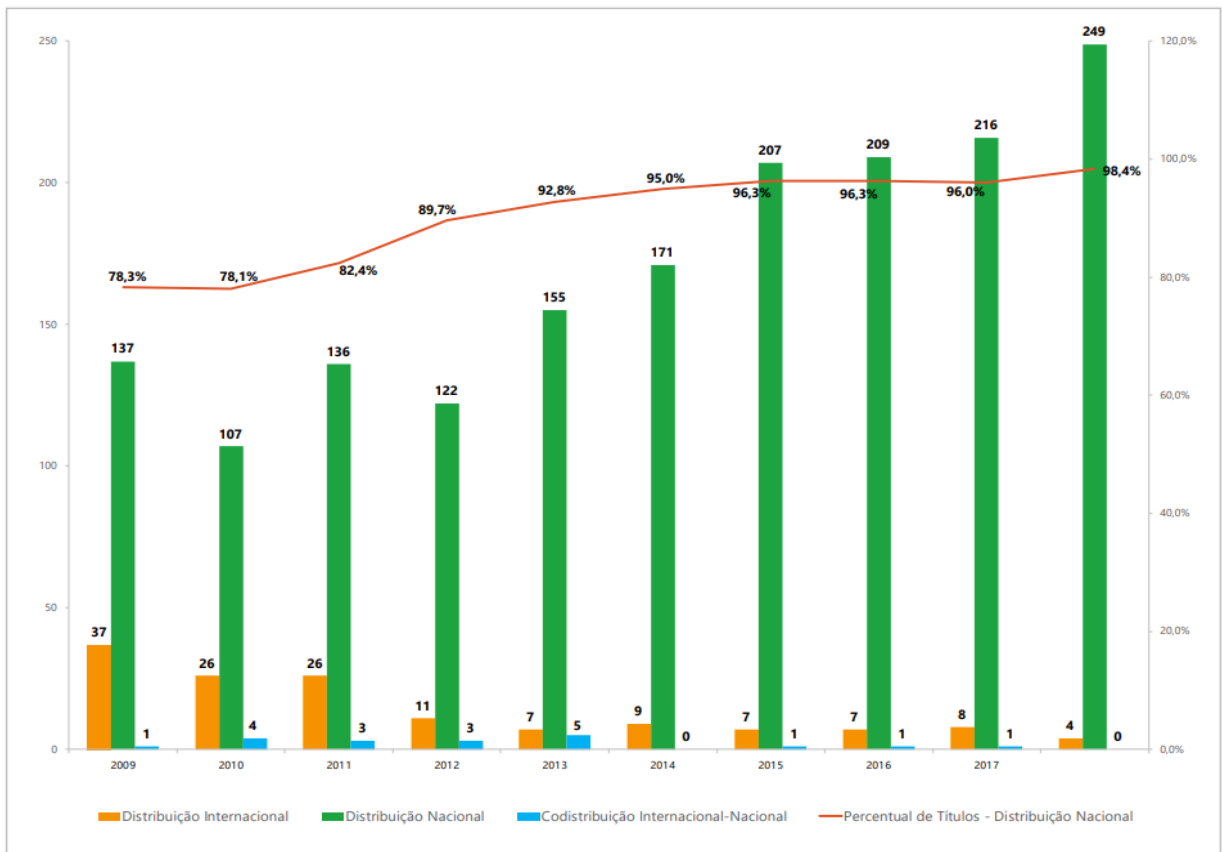
Entretanto, com a implementação da MP 2.228-1/01 em 2001, que coloca uma sobretaxa de 11% sobre a remessa enviada pelo escritório da distribuidora estrangeira no Brasil para a sua

central no exterior, o Artigo 3º da Lei do Audiovisual começou a ser acionado de forma mais potencializada. As *majors* foram estimuladas a participar da produção audiovisual brasileira de forma direta, investindo, em filmes independentes brasileiros, 70% do imposto de renda destinado à emissão de créditos ou lucros para sua sede no estrangeiro (CHALUPE, 2010, p. 54). Com o uso dessa lei, elas entrariam como coprodutoras nas obras, ganhando inclusive direitos para comercialização e *marketing* do produto brasileiro investido.

As poderosas produtoras-distribuidoras norte-americanas – enumeradas por Hadija Chalupe: Walt Disney Motion Pictures, Sony Pictures Entertainment Inc., Paramount Pictures Corporation, Twentieth Century Fox Film Corporation, Universal City Studios LLLP e Warner Bros. Entertainment Inc. (2010, p. 66-67) – são reconhecidas por um modo de trabalho característico e metódico. Isso pelo emprego de meios específicos de linguagem no conteúdo fílmico e de comercialização de seus projetos para garantir sucessos de bilheteria. Tal dinâmica ocorrida a partir do uso do Artigo 3º fez com que essas empresas se ligassem às produtoras independentes brasileiras, com a possibilidade de uma associação do início ao fim de projetos. Desse modo, essas grandes distribuidoras não só incorporariam seu modelo típico de produção no setor cinematográfico brasileiro, mas também iriam ser estimuladas a serem responsáveis pelos lançamentos dos filmes em que estavam presentes em coprodução.

Esse último aspecto motivado pelo uso do Artigo 3º se mostrou de grande importância para a difusão das obras brasileiras no mercado interno, principalmente, no pós-Retomada, contudo ele, em 2018, se mostra transmutado. De olhos no gráfico 5, é possível perceber que a presença das empresas estrangeiras diminuiu de modo significativo na distribuição de 2009 (37 títulos com distribuição estrangeira no ano) até 2018 (4 títulos com distribuição estrangeira no ano). Dessa forma é possível concluir que o interesse pela distribuição nacional das *majors* diminuiu, mesmo que historicamente ele tenha sido extremamente relevante para o avanço cinematográfico no país – grandes bilheterias do cinema nacional foram distribuídas pelas *majors*: *Se Eu Fosse Você 2* (Daniel Filho, 2009) distribuído pela Fox, *Dois Filhos De Francisco* (Breno Silveira, 2005) e *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003), ambos distribuídos pela Sony-. Porém, o uso do Artigo 3º por essas empresas estrangeiras continua ocorrendo, visto o envolvimento de algumas delas como coprodutoras, como será exposto a seguir nesta parte levando em consideração o comportamento da Globo Filmes nesse ambiente.

Gráfico 5: Quantidade de títulos brasileiros exibidos no ano por origem das distribuidoras (2009 a 2018)



Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2018.

É válido analisar neste gráfico, também, que as distribuidoras brasileiras, que já se mostravam como as maiores agentes da distribuição nacional em 2009, só ganharam força. Entretanto, como evidenciado no capítulo anterior, mesmo havendo tamanho avanço na distribuição feita por empresas brasileiras, há uma concentração de renda nas distribuidoras Downtown e Paris Filmes em 2018.

Observando, todavia, as maiores bilheterias de 2009 (tabela 11) é possível perceber que o cenário não era bem esse. A Downtown Filmes aparece atrelada à apenas 3 produções, enquanto nenhuma colocação é atribuída a filmes distribuídos pela Paris Filmes, que na época ainda concentrava sua atuação em títulos estrangeiros, distribuindo no Brasil filmes como *A Saga Crepúsculo: Lua Nova* (*The Twilight Saga: New Moon*, Chris Weitz, 2009), por exemplo.

É possível perceber que uma mudança no comportamento dessas empresas ocorreu de lá para cá, essencialmente na Paris Filmes, que começou a apostar com maior força no produto interno. Esse fenômeno pode exibir como decisões de agentes privados regem o mercado

cinematográfico brasileiro e fomentaram o domínio existente hoje. Isso pode aparecer fortalecido pelo desvencilho das empresas internacionais do ramo de distribuição, aliado às políticas públicas surgidas com a implementação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) de fomento à produção ligada às distribuidoras independentes brasileiras.

Tabela 11: Títulos brasileiros com maiores bilheterias (2009)

#	TÍTULO	DISTRIBUIDORA	DATA LANÇAMENTO	CÓPIAS	SALAS	PÚBLICO	RENDA
1	SE EU FOSSE VOCÊ 2*	FOX	02/01/2009	310	315	6.112.851	50.543.885,00
2	A MULHER INVISÍVEL	WARNER	05/06/2009	216	220	2.353.136	20.498.576,00
3	OS NORMAIS 2	IMAGEM (WMIX)	28/08/2009	392	433	2.202.640	18.978.259,88
4	DIVÃ	DOWNTOWN (FREESPIRIT)	17/04/2009	165	194	1.866.235	16.492.461,11
5	O MENINO DA PORTEIRA	SONY/DISNEY (COLUMBIA)	06/03/2009	270	280	666.625	4.559.799,00
6	BESOURO	SONY/DISNEY (COLUMBIA)	30/10/2009	145	145	481.381	3.769.206,75
7	O GRILO FELIZ E OS INSETOS GIGANTES	FOX	09/01/2009	122	122	361.030	1.915.058,00
8	SALVE GERAL	SONY/DISNEY (COLUMBIA)	02/10/2009	170	186	316.077	2.640.159,02
9	JEAN CHARLES	IMAGEM (WMIX)	26/06/2009	153	167	292.471	2.448.735,02
10	XUXA EM O MISTÉRIO DE FEIURINHA	PLAYARTE	25/12/2009	197	215	250.109	1.766.416,65
11	O CONTADOR DE HISTÓRIAS	WARNER	07/08/2009	77	93	151.731	1.117.232,00
12	VERÔNICA	EUROPA (CANNES)	06/02/2009	104	129	103.905	740.059,02
13	BUDAPESTE	IMAGEM (WMIX)	22/05/2009	40	40	97.542	862.662,29
14	À DERIVA	PARAMOUNT E UNIVERSAL	31/07/2009	41	41	94.593	870.406,00
15	TEMPOS DE PAZ	DOWNTOWN (FREESPIRIT)	14/08/2009	40	52	91.732	787.179,00
16	SIMONAL - NINGUÉM SABE O DURO QUE DEI	RIOFILME	15/05/2009	24	24	71.462	689.787,63
17	DO COMEÇO AO FIM	DOWNTOWN (FREESPIRIT)	27/11/2009	9	24	69.413	640.604,92
18	AVENTURAS DO SURF II	PARAMOUNT E UNIVERSAL	27/03/2009	61	61	64.017	476.445,00
19	FIEL - O FILME	G7 CINEMA	10/04/2009	10	25	53.798	468.554,82
20	EMBARQUE IMEDIATO	EUROPA (CANNES)	11/12/2009	53	76	35.629	304.073,23

Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2009.

Considera-se que tais dinâmicas funcionaram paralelamente à fortificação de outra corporação cinematográfica nacional que tem reconhecido espaço no cenário audiovisual do Brasil até hoje. A Globo Filmes surgiu em 1998 em meio ao nascimento de vários agentes da iniciativa privada relacionados ao cinema, empregando relevante papel no aumento de público após a Retomada.

Como aponta o professor e pesquisador João Guilherme Barone, a Retomada deve ser vista como um “fenômeno múltiplo do fato cinematográfico” (2005: 140), pois, mesmo não havendo medidas diretas de incentivo por parte do Estado no que se refere à distribuição e exibição fílmica, podemos verificar que naquele momento a iniciativa privada encontrou um campo interessante e próspero a ser explorado. Surgiram novas empresas interessadas na sinergia entre TV e cinema (surgimento da Globo Filmes em 1998), foram criadas novas empresas distribuidoras (Europa Filmes, Elimar/Copacabana, Paris, Lumière, Pandora, Imovision e, mais recentemente, a Downtown Filmes e a MovieMobz, entre outras empresas de menor porte), conhecidas como independentes, num mercado controlado predominantemente pelas majors norte-americanas, além de ter ocorrido também o reordenamento do parque exibidor com a inserção do multiplex e de salas especializadas na exibição de filmes de arte. (CHALUPE, 2010, p. 15)

Parte integrante do Grupo Globo, a produtora é ligada a maior emissora do Brasil, a Rede Globo. Ela surge como o braço do monopólio midiático desta empresa no setor cinematográfico, um empreendimento de domínio comercial também nesse mercado. Por ser ligada a uma emissora de televisão, ela não é considerada independente – como nenhuma produtora/emissora –; a produtora aparece em projetos audiovisuais habitualmente na coprodução.

Dessa forma, essa empresa comumente utiliza o Artigo 3º A da Lei do Audiovisual. O funcionamento deste artigo é referente ao imposto que programadoras e emissoras nacionais por assinatura devem pagar à União por conta da importação de produtos audiovisuais estrangeiros para suas grades de programação. Fazendo uso dessa medida, esses agentes podem investir até 70% dos 15% do imposto de renda (máximo de 3 milhões reais) pago pela importação dessas obras internacionais em projetos e coproduções brasileiras.

Importante pontuar, a atuação dessa produtora é, muitas vezes, conjunta às *majors*. Tal informação pode ser exemplificada na tabela a seguir que mostra o comportamento por investidor e uso dos Artigos da Lei do Audiovisual no filme *Minha Mãe é Uma Peça 2* (César Rodrigues, 2016), um dos maiores sucessos de bilheteria nacional até então.

Tabela 12: Valores captados por Minha Mãe É Uma Peça 2 por investidor e Artigo da Lei 8.685/93

INCENTIVADOR/INVESTIDOR	Art. 1º Lei 8.685/93	Art. 1º A Lei 8.685/93	Art. 3º Lei 8.685/93	Art. 3º A Lei 8.685/9
PROFORTE S/A TRANSPORTE DE VALORES	0,00	50.000,00	0,00	0,00
UNIVERSAL PICTURES BRASIL LTDA (BAIXADA)	0,00	0,00	0,00	483.768,31
UNIVERSAL PICTURES BRASIL LTDA (BAIXADA)	0,00	0,00	0,00	316.231,69
GLOBO COMUNICACAO E PARTICIPACOES S/	0,00	0,00	0,00	512.135,37
GLOBO COMUNICACAO E PARTICIPACOES S/	0,00	0,00	0,00	287.864,63
GLOBO COMUNICACAO E PARTICIPACOES S/	0,00	0,00	0,00	200.000,00
BB ADMINISTRAÇÃO DE RECURSOS S/A	432.000,00	0,00	0,00	0,00
PARAMOUNT SPAIN S.L.U.	0,00	0,00	15.232,58	0,00
PARAMOUNT SPAIN S.L.U.	0,00	0,00	83.331,49	0,00
PARAMOUNT SPAIN S.L.U.	0,00	0,00	166.872,01	0,00
PARAMOUNT SPAIN S.L.U.	0,00	0,00	196.096,46	0,00
PARAMOUNT SPAIN S.L.U.	0,00	0,00	738.467,46	0,00

Fonte: OCA/ANCINE, 2019.

Elaboração: Autor.

Uma informação a acrescentar é que hoje outras empresas pertencentes ao Grupo Globo são demonstradas também com relação em investimentos na produção cinematográfica, especialmente a Rede Telecine por meio da Telecine Productions. Esta empresa, aliás, representa um *joint venture*⁸ entre o Grupo Globo e as empresas norte-americanas Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, DreamWorks, 20th Century Fox, Warner Bros. e Universal Pictures. Salientando, assim, a ligação entre a maior programadora brasileira e as poderosas empresas produtoras-distribuidoras estrangeiras.

A Globosat, programadora da rede de canais televisivos do Grupo Globo – que inclusive engloba o canal Rede Telecine – é fortemente vinculada ao investimento em obras televisivas. No entanto, manifesta-se algumas vezes em filmes que dialogam de alguma forma com canais da corporação. Ela aparece na coprodução – como canal Gloob – do longa-metragem derivado da série de TV, *D. P. A. 2 - O Mistério Italiano* (Vivianne Jundi, 2018), por exemplo.

Geralmente, a presença da coprodução da Globo Filmes é exibida nos maiores sucesso de bilheteria do país. É comum, nesses filmes, a visualização do padrão – reconhecido com o “Padrão Globo” – apresentado por esse grupo, carregando tanto fatores da linguagem cinematográfica específicos quanto os próprios atores contratados da rede de televisão. “Os filmes coproduzidos por ela costumam ter seus projetos acompanhados pelo time de supervisores artísticos (formado durante muito tempo por Guel Arraes, Daniel Filho e José Alvarenga Jr, hoje por Guel, Carlos Diegues e Fernando Meirelles)” (FILME B, 2015, p. 22). A utilização de realizadores que já trabalharam na emissora, como aponta o pesquisador Pedro Butcher, também reforça a propagação desse padrão de conteúdo fílmico em obras ligadas à Globo Filmes.

Uma das características principais de vários projetos desenvolvidos sob a orientação próxima da Globo Filmes será a passagem do comando artístico do projeto (ou seja, a direção) para profissionais que se desenvolveram na empresa. Se, no passado, a TV Globo incorporou profissionais de cinema em seu quadro de funcionários (como, por exemplo, Silvio de Abreu, Carlos Manga, Roberto Farias, Antonio Calmon), a partir da criação da Globo Filmes o caminho inverso será comum. Assim, a “retomada” passaria a contar, principalmente depois de 1999, com vários diretores estreados em longa-metragem saídos da Globo, notadamente José Alvarenga (*Zoando na TV, Os normais*), Jorge Fernando (*Sexo, amor e traição*), Moacyr Góes (*Xuxa e os duendes 2, Xuxa Abracadabra*) e Jayme Monjardim (*Olga*). (BUTCHER, 2006, p. 96)

⁸ Uma associação entre empresas para a realização de uma atividade econômica comum em que a partilha da gestão, lucros e prejuízos.

Nesta sistemática, a produtora tem papel na produção desde o início, intervindo nas escolhas criativas do longa-metragem. Esse modo de operação pode ser visto como algo herdado das *majors*, comumente participantes desses trabalhos – como exibido no caso de *Minha Mãe é Uma Peça 2* –, pois é algo que vai além de criar o “Padrão Globo”, mas também é a reprodução de fórmulas de comercialização que tentam atingir sucessos de renda, como ocorre nas realizações hollywoodianas.

Ademais, é comum que a Rede Globo participe fortemente na divulgação dos filmes brasileiros. Isso, pois a emissora carrega um papel essencial nesse tipo de comercialização. A associação com produtoras independentes nacionais muitas vezes acontece já no fim da realização. Detalhe, frequentemente de forma não monetária nesses filmes que de início não tinham elos com a Globo Filmes, sendo o investimento feito por meio do tempo na mídia disposto para a difusão do lançamento da obra na televisão em anúncios comerciais ou via *cross-media* – isso é, em novelas, minisséries, programas de variedades, etc. Nesse caso, o produtor recebe um desconto no *merchandising*, não sendo completamente isento o pagamento.

Agora, por fim, evocando novamente a coligação Downtown/Paris, caracteriza-se os principais agentes brasileiros da concentração de bilheteria existente no território hoje. De olho na tabela 8 do capítulo 1, é possível perceber que onze lançamentos dos vinte maiores sucessos de bilheteria em 2018 ocorreram com o envolvimento dessas duas empresas. Desses onze, a Globo Filmes ou a Telecine Productions só não aparece nos créditos de *Nada a Perder*, realização ligada a uma emissora concorrente da TV Globo. Sendo assim, é possível determinar que alianças empresariais privadas são formadas em detrimento da defesa de um domínio econômico da indústria do audiovisual nacional, implicando diretamente na difusão. Esses negócios dominam de forma conjunta os conteúdos que chegam na maior parte das salas de cinema brasileiras – tendo em seu lado quase sempre as *majors* estadunidenses.

2.2 Mecanismos de fomento à exibição

A proposta a partir de agora neste capítulo será uma imersão em algumas das principais ações governamentais ligadas à distribuição e à exibição cinematográfica vigentes no Brasil. Considerando o que foi já trazido no decorrer do texto, estão claras diversas assimetrias do

mercado audiovisual brasileiro. A ideia aqui é transcorrer sobre os mecanismos federais por meio de dados e estatísticas para traçar análises entre essas medidas e a discrepância ocorrida.

Parte-se do pressuposto, com olhos nas políticas públicas, que há, sim, ações governamentais que expõe uma tentativa de diminuir as concentrações desse sistema. Desse modo, o ponto é: saber se elas são suficientes, ou não, para corrigir ou diminuir as complicações evidentes.

Portanto, esta parte específica trará medidas ligadas à exibição cinematográfica, sendo estas: Cota de Tela, Cinema Perto de Você (CPV) e Prêmio Adicional de Renda (PAR).

2.2.1 Cota de Tela

A Cota de Tela é uma política nacionalista e protecionista. Devido a essa medida, toda sala de exibição tem um número mínimo específico de dias dedicados à projeção de longas-metragens brasileiros. A proposta principal de tal lei é a garantia da passagem de obras nacionais nas telas do mercado interno, este que é conhecido por ser ocupado fortemente pelo produto estrangeiro. Essa ação é presente no país desde a década de 1930, tempo em que era exigido a exibição de um filme educativo por sessão.

O mecanismo hoje funciona de maneira parecida com o que foi estabelecido após 1959, em que era fixado um número de dias para a exibição obrigatória de obras nacionais por ano. A obrigatoriedade chegou em 140 dias na década de 1970, número fixado até 1992. Durante o governo Collor houve enorme diminuição, atingindo 42 dias em 1992 e 28 em 1994 (SIMIS, 2009, p. 142).

A fiscalização do emprego nas salas de cinema da Cota de Tela foi abandonada com a extinção do Conselho Nacional do Cinema no governo Collor, voltando a ser aplicada pela Ancine só no ano de 2004. No ano de retorno da inspeção, eram 63 dias mínimos que deveriam ser destinados às obras brasileiras (ANCINE, 2005). Contudo, de 2007 até 2018, novamente 28 dias virou a quantia devida. Arthur Autran explica da seguinte forma a grande redução comparada com as décadas de 1970 e 1980 – época que o *market share* dos filmes brasileiros no território nacional chegou a mais de 20% –, “a partir da segunda metade dos anos 1990 é nítida a mudança da política governamental, cujo protecionismo – seguindo a tendência geral

da economia brasileira sob o influxo neoliberal – limita-se ao mínimo” (2009, p. 10). Pode-se entender que na atualidade a medida serve muito mais para manter a vida de filmes brasileiros nas telas internas do que para estimular seu crescimento aliado a um maior interesse do público nacional – visto no capítulo 1 que, em 2018, o *market share* das realizações estrangeiras no país foi de 88,1%.

Ainda, o pesquisador explicita que, diante dessa dinâmica neoliberal impregnada no mercado, os próprios realizadores não parecem combater veemente os poucos dias que hoje são estipulados para a exibição dos produtos nacionais. Isso, pois “mesmo entre os cineastas não há muita insistência na questão da ‘cota de tela’ devido a consciência sobre a mudança na estrutura do mercado exibidor nos anos 1990 - com base no sistema *multiplex* - e da elitização do público cinematográfico no Brasil” (AUTRAN, 2009, p. 10).

Nos dias atuais, a Cota de Tela se altera de acordo com a avaliação do período, ou seja, todo ano é lançado em forma de decreto presidencial via Diário Oficial da União o número mínimo de dias por sala que serão dedicados à filmes nacionais – em 2018, por exemplo, complexos de uma sala deveriam exibir filmes brasileiros por, pelo menos, 28 dias no ano, já complexos com mais de 20 telas, 800 dias (ANCINE, 2018). Importante salientar que há, também, um número mínimo de títulos diferentes por complexo e um máximo de salas com o mesmo título, isso ocorre para almejar uma diversidade no circuito exibidor.

No entanto, observa-se que mesmo havendo essa obstinação por parte da Ancine, a multiplicidade de conteúdo esbarra na baixa quantia de dias estipulados para pequenos complexos – que são muitas vezes responsáveis pelo acesso ao cinema de áreas periféricas. Sendo assim, estas localizações, que caracterizam a grande parte de municípios brasileiros (visto a tabela 3), ficam carentes de uma maior pluralidade fílmica em comparação às metrópoles.

Por meio da Lei nº 12.485 de 2011, a Cota de Tela também foi empregada na TV por assinatura. Ou seja, ocorreu a obrigação das programadoras destinarem parte da sua grade a produtos brasileiros. Isso estimulou ainda mais a produção nacional, abrindo diálogo com outras políticas. O PRODAV 01/13, linha do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), funcionou com investimento destinado a projetos de produtoras independentes em parceria com canais por assinatura, buscando como primeira tela de exibição a televisão para esses produtos.

2.2.2 Cinema Perto de Você

O Cinema Perto de Você (CPV) é um programa instituído pela Lei 12.599/2012 que tem como iniciativa a construção e digitalização de complexos de salas de cinema em áreas periféricas e do interior nacional, tendo como apoio linhas de crédito sustentadas por recursos referentes ao FSA.

Apesar de alguns programas do Ministério da Cultura como a Programadora Brasil, Cine+Cultura e Pontos de Difusão atuarem no sentido de facilitar e difundir o acesso ao cinema e de os artigos, 1º e 1ºA, da Lei do Audiovisual, preverem o credenciamento de projetos específicos de distribuição, difusão, preservação, exibição e infraestrutura técnica, foi somente em 2011 – com recursos viabilizados pelo FSA – que se sistematizou uma série de ações coordenadas para o setor de exibição comercial, reunidas no programa Cinema Perto de Você. (CARVALHO; GERALDES, 2016, p. 115)

Essa proposta surge com o intuito de descentralizar a exibição, presente em sua grande maioria em grandes cidades do país. Isso, para gerar a inclusão de espectadores da classe C, por meio principalmente da abertura de complexos e salas em cidades de médio porte que não tem cinema (100 mil habitantes ou mais) e bairros populares das grandes metrópoles. Nessa esquematização, as regiões Norte e Nordeste seriam as mais visadas, estas que tem baixa proporção de número de habitantes por sala de cinema (tabela 5).

Apesar da conveniência desse modelo, é de se destacar que, em diversos países, a digitalização exigiu investimentos públicos diretos suplementares, que permitiram uma solução para as salas dos exibidores economicamente mais vulneráveis. [...]. No caso brasileiro, o modelo financeiro e de negócios foi desenhado pela ANCINE e lastreado em um regime tributário especial para os investimentos em exibição e em linha de crédito do FSA, operada pelo BNDES, com recursos suplementares de apoio não reembolsável para as operações de crédito à digitalização de pequenos exibidores. (SUPERINTENDÊNCIA DE ANÁLISE DE MERCADO/ANCINE, 2018, p. 5)

Vale-se atentar para a análise os cinco eixos de atuação em que o programa tem exercício. O Eixo Um é referente a linha de crédito e investimento. O funcionamento deste acontece em duas modalidades: empréstimo e investimento com participação nos resultados comerciais do conglomerado cinematográfico por parte do governo – ou seja, há uma similaridade com as linhas de fomento à produção disponibilizadas pelo FSA –. Na modalidade de investimento, ocorre um contrato entre o FSA e o empreendedor exibidor, com isso, o Fundo tem ganhos advindos dos resultados comerciais do complexo de salas de cinema investido. Na modalidade

de empréstimo, o Fundo apenas deverá ser ressarcido do valor dado ao empreendedor, não caracterizando uma aliança que compartilhe o desempenho econômico do empresário com o Estado. Ambas formas de fomento podem ser utilizadas por um só agente privado.

Esse eixo possibilita, ainda, que qualquer empresa com sede e administração no Brasil possa se candidatar à utilização do mecanismo. Todavia, há prioridades de acordo entre o agente privado e o governo, levando em consideração o tamanho geográfico e populacional das áreas, em conjunto com o fato de se há ou não complexos na região em que se pretende empreender. Desse modo, o intuito é favorecer a implantação de novas salas de cinema essencialmente em áreas com mais de 100 mil pessoas e desprovidas de telas.

O Eixo Dois é o Projeto Cinema da Cidade. Este prevê a construção de salas de cinema, com recursos da União, de propriedade de municípios e estados, sendo assim: salas públicas. Essas telas, apesar disso, seriam de gestão preferencialmente privada, porém se adequando às necessidades das regiões previstas pelo governo. Este Eixo tem como foco principalmente cidades com mais de 20 mil e menos de 100 mil habitantes (RANGEL, sem data, p. 24), tendo um alcance menor que o anterior. Porém, isso é com um intuito estratégico, cidades com menos de 100 mil habitantes podem ser vistas como um risco para o investimento privado, desse modo, essa proposta nasce para atenuar tal necessidade nessa parcela de localizações, que, como visto na tabela 3 do capítulo anterior, representam boa parcela da país.

No Eixo Três aparecem medidas de desoneração tributária, aqui se exhibe uma importante ação ligada ao CPV, o Regime Especial de Tributação para o Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (RECINE). Este elemento atua na redução de tributos, determina que custos de impostos federais de operações ligadas a aquisição no mercado interno ou importação voltadas à modernização – materiais de construção e compra de equipamentos – de salas sejam dispensados de cobrança. Com essa redução de custo no investimento, tal medida simplifica a digitalização do parque exibidor e facilita o investimento na construção de novas salas.

Das 93 salas de cinema previstas para serem entregues até o fim de 2019, 60 estão localizadas em cidades do interior da Bahia, Pernambuco, São Paulo, Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro. De acordo com a Agência Nacional do Cinema (Ancine), instituição vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), as Regiões Norte e Nordeste, as periferias urbanas e as cidades pequenas e médias do interior são as áreas mais deficitárias de salas e complexos de exibição. (ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO / MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018)

O Eixo Quatro corresponde a um controle de bilheteria. Com um propósito de servir como meio confiável para pesquisas e ações futuras diante do mercado, essa ação funciona como um instrumento regulatório de dados primários de receitas dos complexos e salas de cinema.

O quinto e último Eixo tem como ação a digitalização do parque exibidor. A maior busca deste é quebrar a barreira da não digitalização de salas do circuito nacional, tendo em vista que esta teoricamente facilita, barateia e globaliza as exhibições. O objetivo é uma redução tributária, reduzindo cerca de 20% dos custos de importação dos equipamentos de projeção digital (RANGEL, sem data, p. 32).

. . .

Em 2010, antes da implementação, o Diretor-Presidente da Ancine Manoel Rangel na época estipulou metas na apresentação do programa para serem alcançadas até o ano de 2014. Dessa forma, com base em informes anuais estatísticos da Ancine é possível tratar reflexões e analisar se tais objetivos foram ou não atingidos, gerando um processo de maior democratização no setor cinematográfico exibidor. A tabela a seguir carrega esses dados – comparando-os com o que foi mostrado no mercado no ano de 2018.

Tabela 13: Metas de Manoel Rangel (2010 - 2014)

META ESTIPULADA	2010	2014	2018
Abertura de 600 novas salas de cinema	2206 salas.	2833 salas. (627 salas a mais)	3347 salas. (1141 salas a mais)
Nenhum município com mais de 100 mil habitantes sem sala	81 sem salas. (todos municípios com mais de 100 mil e menos de 500 mil)	78 sem salas. [todos em municípios com mais de 100 mil e menos de 500 mil]	68 sem salas. (apenas um em município com mais de 500 mil)
Crescimento de 30% na venda de ingressos	134.364.520 ingressos vendidos.	155.612.992 Ingressos vendidos. (crescimento de 15,8 %)	163.457.959 Ingressos vendidos. (crescimento de 21%)
Média nacional de 60 mil hab./sala (queda de 30% do índice atual)	88 mil habitantes por sala em 2010.	71 mil habitantes por sala.	62 mil habitantes por sala.

Digitalização da metade das salas de cinema do país	14% das salas com projeção digital em 2011 (MIRANDA, 2011). 267 salas 3D, 12,1% em 2010.	Até fim de 2013, 50% das salas com projeção digital, mais da metade delas 3D. (CARVALHO; GERALDES, 2016, p. 116)	100% das salas de cinema com projeção digital. (desde 2017), 52,3% com tecnologia.
--	--	--	--

Observação: O número de ingressos vendidos em 2018 foi inferior ao de 2017 e, ainda mais, ao de 2016. Com números desses dois anos, o crescimento consecutivamente em relação aos dados de 2010 seria de 34% e 37%, ultrapassando a meta de Rangel.

Fontes: OCA/ANCINE, 2010; OCA/ANCINE, 2018.

Elaboração: Autor.

De acordo com a tabela 13, é possível determinar que apenas duas metas do programa foram atingidas de acordo com a visão de Rangel até 2014: a abertura de 600 novas salas (de 2010 até 2014, 627 foram inauguradas) e o processo de digitalização, que alcançou, ao final de 2013, 50% do total de telas de projeção. Tal processo pode ser visto como grande sucesso, pois em 2017 já 100% das salas brasileiras tinham projeção digital – aqui a implementação do RECINE mostrou-se eficiente. Segundo a Ancine, até 2018, 763, 6 milhões de reais foram investidos no Cinema Perto de Você, destes, 633,3 milhões foram destinados para o Eixo 1 e digitalização.

A tomada de crédito centralizada na figura do integrador permitiu a integração de mais de um terço do parque exibidor (60% do total de salas dos exibidores brasileiros), independentemente de sua capacidade de tomar crédito. Desde então, cinemas de pequenos exibidores também têm recebido apoio do Prêmio Adicional de Renda. O regime tributário especial – RECINE –, de sua parte, reduziu em cerca de 25% os custos de importação dos projetores e servidores. Em torno de 90% do parque exibidor foi beneficiado por essa medida. (SUPERINTENDÊNCIA DE ANÁLISE DE MERCADO/ANCINE, 2018, p. 5, grifo nosso)

Contudo, como visto no capítulo 1, a superior digitalização não significou uma maior e mais diversificada difusão do produto nacional. Algo exemplificado com as concentrações de renda no desempenho das *majors* – 88,1% de *market share* – e, com olhos no cinema nacional, em títulos específicos distribuídos pela coligação Downtown/Paris em 2018 – 84.2% de todo faturamento –. Portanto, não havendo uma proposta direta do CPV que intervisse em um incentivo à diversidade de projeção pelo exibidor, o programa se mostrou ineficiente nesse sentido. Por outro lado, devido ao RECINE, uma grande implementação da tecnologia 3D foi propiciada. Não utilizada por realizações nacionais e habitualmente ligada a *blockbusters* hollywoodianos, essa inovação aparece conectada ao fortalecimento da disseminação de longas-metragens estrangeiros no território brasileiro.

Tabela 14: Salas de exibição por região (2011 a 2018)

Região	Salas por ano								Participação 2018	Evolução 2011 a 2018
	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018		
Centro-Oeste	203	213	239	245	258	274	279	285	8,5%	40,4%
Nordeste	284	307	351	403	446	490	513	548	16,4%	93,0%
Norte	113	125	136	156	194	198	212	228	6,8%	101,8%
Sudeste	1.353	1.440	1.497	1.574	1.660	1.728	1.718	1.761	52,6%	30,2%
Sul	399	432	455	455	447	470	501	525	15,7%	31,6%
Total	2.352	2.517	2.678	2.833	3.005	3.160	3.223	3.347	100,0%	42,3%

Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2018.

Com olhos na tabela 14, focos principais do CPV, as regiões Norte e Nordeste demonstraram as maiores evoluções no número de salas de 2011 até 2018, 101,8% e 93%. Isso representou 379 novas telas somando os dados de ambas regiões. Contudo, o Sudeste ganhou 408 salas no mesmo período. Sendo assim, mesmo em certa parte tendo sucesso em suas propostas, o programa governamental não foi capaz de diminuir a grande concentração de telas na região de maior poderio econômico do país – que representa 52,6% do total em 2018 –.

Dessa forma, vale afirmar que a medida auxiliou, sim, o crescimento de salas em áreas periféricas, entretanto isso em conjunto com as grandes zonas econômicas. Caracteriza-se, assim, uma manutenção de cenários anteriores à implantação do CPV. Na realidade, observando pontualmente o desempenho das regiões Norte e Nordeste comparado à Sudeste, a diferença cresceu. Em 2011, a última região somava 956 ambientes de projeção a mais que a somatória das duas primeiras. Já em 2018 as telas nordestinas e nortistas unidas contavam 1001 a menos que as do Sudeste – sendo fato relevante que parcela das novas salas deste estado deve estar contida nas 90% contempladas com medidas do CPV.

A tabela 7 evidencia um grande crescimento no número de telas. Esse aumento, ademais, acontece principalmente em *shoppings centers*. Desse modo, o sistema *multiplex* pode ser determinado como grande beneficiado do CPV, o que comprova que o sistema exibidor está transmutado em comparação com as décadas anteriores de cinema de rua – estes que apresentaram crescimento de apenas 7% em 2018 –. Além de que, com a concentração na federação mais rica do Brasil, associadamente ao enorme crescimento das telas de *shoppings centers* – feito que alude à estabilização das empresas estrangeiras de exibição no país contribuída pelo programa –, é pontuado que o empreendedor procura realizar seu investimento

em locais de baixo ou médio risco financeiro.

Pode-se, então, determinar que essa concentração auxilia o não cumprimento de outra meta do programa até 2018 – a de nenhum município com mais de 100 mil habitantes sem sala de projeção. Na prática, o poderio financeiro das regiões é mais relevante para o empresário do que a necessidade por telas da localização – lembrando que o auxílio do CPV para cidades com mais de 100 mil pessoas é subordinado às decisões de procura do investidor para empreendimento –, fato que favorece a não obtenção desse objetivo.

Tal composição pode dialogar com o funcionamento do Cinema da Cidade. Considerando-se que mesmo sendo uma proposta de empreendimento público, as salas de cinema desse Eixo buscam uma associação governamental com o agente privado. Mesmo diante disso, nessa medida se viu uma evolução. Em 2010 (tabela 14), municípios com mais de 20 mil e menos de 100 mil habitantes representavam 9,63% das telas do país, número que subiu em 2018 para 17,6% (tabela 3).

Por outro lado, esse dado em localizações com menos de 20 mil pessoas diminuiu de 0,41% em 2010 para 0,3% atualmente. Informação que tem a possibilidade de estar atrelada, sim, a uma diminuição quantitativa desse tipo de localidade, mas pode ler-se otimizada por não haver nenhuma medida do CPV que compreenda a busca de evoluções diretas nesse cenário.

Por fim, é observado, levando em consideração apenas o ano de 2018, que somente uma outra meta foi obtida em comparação com 2014. A média nacional no ano chegou ao número de 62 mil habitantes por sala, ultrapassando 60 mil como almejado pelo Diretor-Presidente. Todavia, com vista nos anos de 2017 e 2016, o crescimento acima de 30% na venda de ingressos em comparação com 2010 ocorreu – com registro de 34% e 37% nesses anos. Estes dados, que em 2018 foi de apenas 21%, evidenciam uma fragilidade nesse assunto pouco estabilizado no país (uma análise das tabelas 6, 5, 14 e 15 pode auxiliar a entender essa ocorrência).

Tabela 15: Salas de exibição por faixa de população (2010)

Faixa de População dos Municípios	Total Municípios	Municípios com cinema	% Municípios com cinema	Quantidade de salas de cinema nestes municípios	% Salas de cinema sobre total
Menos de 20.000	3.915	8	0,20%	9	0,41%
20.001 a 50.000	1.043	75	7,19%	80	3,63%
50.001 a 100.000	324	96	29,63%	133	6,03%
100.001 a 500.000	245	164	66,94%	644	29,19%
acima de 500.001	38	38	100,00%	1.340	60,74%
Total	5.565	381	6,85%	2.206	100%

Fonte e Elaboração: OCA/ANCINE, 2010.

O ponto que essas informações transparecem é um problema que atinge a ida do brasileiro ao cinema, um fato que não é abordado por medida alguma do CPV: o preço do ingresso. Com isso, pode ser averiguado uma não há a busca de melhora no que diz respeito à acessibilidade financeira do espectador – o que significaria um almejo de uma estabilização crescente de bilheteria. Sendo assim, fortifica-se a não democratização do setor. O padrão de consumo estimulado pelo *multiplex* exibido em tempos anteriores – em que a parcela humilde da sociedade tinha dificuldades em ir ao cinema devido ao alto valor – não só ainda é encontrado em 2018, mas se exhibe de certa maneira intensificado pelo Cinema Perto de Você. Isso, perante uma evolução evidente gerada pelo programa no sistema de salas de *shopping center* e um não comprometimento com ações que tornassem o preço do ingresso mais acessível.

2.2.3 Prêmio Adicional de Renda

O Prêmio Adicional de Renda (PAR) é um mecanismo criado em 2005 pela Ancine para fomentar, inicialmente, bons rendimentos comerciais de empresas de toda cadeia audiovisual brasileira perante o público e bilheterias, com o intuito de criar um diálogo entre a indústria e o espectador. De início, ele contemplava agentes da exibição, da produção e da distribuição, porém, desde 2014, o direcionamento do Prêmio é apenas para o setor exibidor. O dinheiro arrecadado com essa medida deve ser obrigatoriamente utilizado em novos projetos do seguimento da empresa premiada.

O valor total disponibilizado para o PAR pelo Governo Federal a ser dividido entre as empresas desde 2014 é 3 milhões de reais, e este é administrado e concedido pelo FSA. Assim, essa medida apresenta uma forte afinidade com o CPV. Esse apoio financeiro favorece principalmente exibidores brasileiros pequenos – na lista dos contemplados só podem aparecer complexos de uma ou duas salas de grupos com no máximo 20 telas, perante a consideração do volume e da diversidade de obras cinematográficas de longa-metragem brasileiros exibidas por estes.

O PAR 2017-2018, segundo o BRDE, contemplou os cinemas cariocas Cine Santa Teresa (40 mil reais), Cinema Museu da República (32,2 mil reais) e Cine Candido Mendes (29,3 mil reais), reconhecidos pela exibição de um circuito alternativo, por exemplo⁹. Dessa maneira, mesmo apresentando baixo valor diante do caro mercado de exibição, essa medida, além de ser um estímulo a um maior desenvolvimento desses pequenos exibidores, pode aparecer como uma importante assistência à vida do filme de arte no país. Isso, tendo em vista que essas salas auxiliadas são muitas vezes salas de rua – costumeiras à não exibição de filmes tão comerciais quanto os presentes nos cinemas *multiplex*.

. . .

Desse modo, é apontado que as políticas públicas destinadas a exibição cinematográfica brasileira carregam pontos negativos e positivos. Mesmo escassas, apresentam papel relevante no setor. A Cota de Tela garante a existência da exibição de filmes brasileiros no mercado interno, no entanto, se mostra insuficiente para alcançar um maior *market share* para o produto nacional em conjunto com uma maior variedade deste nas telas do país. Ainda, é claro que, além do domínio mercadológico do *multiplex* se mostrar com poderio latente diante desta pouca quantidade de medidas, ele se exhibe intensificado em certos pontos dessas ações governamentais – como ocorre de frente à dependência do agente privado para o avanço de medidas do CPV. Fora isso, o PAR, que se exhibe, sim, como um tonificador de uma diversidade cultural cinematográfica, entretanto é contemplado pelo Estado com um baixo valor destinado

⁹ O PAR premia também salas de pequeno porte com conteúdo mais comercial ou de *shopping center*. O ponto aqui foi valorizar a sua atuação perante as telas destinadas aos filmes menos comerciais, normalmente contidas nesse conjunto de cinemas com uma ou duas salas.

a poucos pequenos exibidores. Portanto, é palpável apontar que as medidas vigentes para a exibição estão diante de uma grande problemática em que, mesmo almejando alterações no setor, elas contribuem para a manutenção das assimetrias existentes.

2.3 Mecanismos de fomento à distribuição

Diante do que foi apresentado na parte anterior, esta tem como iniciativa objetivos similares. Aqui, haverá a tentativa de compreender como alguns dos principais mecanismos governamentais existentes, agora direcionados à distribuição cinematográfica, contribuem, ou não, para o alcance de um mercado cinematográfico brasileiro mais diversificado e menos desigual – como é apresentado defronte das informações já tratadas nesta pesquisa. Nesta parte serão abordados os mecanismos seguintes: Suporte Financeiro Automático – Desempenho Comercial Cinema¹⁰ (antigo PRODAV 6), Linha de Produção Cinematográfica /Fluxo Automático¹¹ (antigo PRODECINE 02) e Linha de Distribuição Cinematográfica / Fluxo Automático¹² (antigo PRODECINE 03), todos linhas do Fundo Setorial do Audiovisual.

2.3.1 Linha De Suporte Financeiro Automático – Desempenho Comercial Cinema

O PAR não abrange mais a produção e a distribuição cinematográfica, porém há um recurso do FSA com familiaridades a esse Prêmio atrelando esses dois setores, a Chamada Pública do Suporte Financeiro Automático – Desempenho Comercial Cinema, antigo PRODAV 6, Linha de Desempenho Comercial com Suporte Automático. Esse sistema de fomento público financia empresas distribuidoras, produtoras e programadoras brasileiras, isso tendo em vista o desempenho e práticas comerciais anteriores desses agentes. É objetivo obrigatório aos contemplados o encaminhamento desses recursos recebidos – via investimento, assim o FSA

¹⁰ Nome atribuído à antiga linha do FSA PRODAV 06 em 2018 com a proposta FSA 2.0 de Christian de Castro.

¹¹ Nome atribuído à antiga linha do FSA PRODECINE 02 em 2018 com a proposta FSA 2.0 de Christian de Castro.

¹² Nome atribuído à antiga linha do FSA PROCEINE 03 em 2018 com a proposta FSA 2.0 de Christian de Castro.

recebe parcela dos resultados comerciais do projeto – em realizações de obras audiovisuais brasileiras de produção independente.

O valor destinado por esse recurso é estimado a cada ano de funcionamento. No ano de 2017, por exemplo, foram 100 milhões de reais segundo a Ancine – 30 milhões dessa quantia destinada às distribuidoras –. Geralmente o setor distribuidor é contemplado com por volta de 1/3 do valor total, que foram divididos entre 10 distribuidoras nacionais, essa separação acontece de acordo com o que é estipulado pelo poder público, que traz em conta pontuações automáticas calculadas a partir da “apuração das receitas brutas de bilheteria de cada obra de referência distribuída pela beneficiária no segmento de salas de exibição” (ANCINE, 2018, p. 72). As distribuidoras que receberam as maiores quantias nesta chamada foram a Imagem Filmes¹³ (9,7 milhões de reais), a Downtown Filmes¹⁴ (8,7 milhões de reais), e a Vitrine Filmes (6,5 milhões de reais).

Este programa, dessa forma, se exhibe relevante para a distribuições das produções independentes brasileiras. Com a produção já nascendo atrelada a uma empresa de distribuição relevante (algo assegurado devido ao sistema de pontuação automática), há um grande potencial do sucesso futuro do projeto contemplado, sendo a difusão ponto carente do mercado cinematográfico brasileiro.

Por outro lado, levando essencialmente o desempenho comercial em consideração para a partilha de recursos públicos, como demonstrado acima, o mecanismo auxilia pontualmente apenas grandes distribuidoras, como no caso da Downtown e da Imagem Filmes. Algo que reverbera na manutenção do oligopólio Downtwon/Paris existente no setor. O resultado da Linha Desempenho Comercial Cinema em 2018 torna isso ainda mais evidente: A Vitrine apareceu apenas na quarta colocação, sendo contemplada com 2 milhões. As primeiras posições foram divididas pela Imagem Filmes, Paris Filmes¹⁵ e Downtown – recebendo 4,4 milhões, 9,2 milhões e 9,8 milhões consecutivamente.

Contudo, é válido afirmar que a medida atinge de certa medida também a produção de um filme médio. Isso, visto que uma das distribuidoras que mais receberam incentivos foi a Vitrine Filmes, reconhecida pelo envolvimento com um cinema artístico premiado em festivais

¹³ Na lista aparece a razão social W MIX Distribuidora Ltda.

¹⁴ Na lista aparece a razão social Freespirit Distribuidora de Filmes Ltda.

¹⁵ Na lista aparece a razão social SM Distribuidora de Filmes Ltda.

nacionais e internacionais – ela distribuiu obras como *Bacurau* (Kléber Mendonça Filho e Juliano Dorneles, 2019) e *Cinema Novo* (Eryk Rocha, 2016).

2.3.2 Linha De Produção Cinematográfica /Fluxo Automático

Outro programa direcionado à distribuição é a Linha de Produção Cinematográfica /Fluxo Automático, antigo PRODECINE 02, um aporte na produção via distribuidoras. Esta linha administrada pelo FSA funciona em regime de fluxo contínuo, com este órgão tendo participação como investidor. Com essa medida, projetos cinematográficos de longas-metragens com destinação inicial ao mercado de salas de exibição são candidatados por distribuidoras brasileiras a receberem investimentos do Fundo. Aqui, há o intuito de permitir o estímulo na aquisição de direitos de distribuição pelas empresas de difusão em etapas embrionárias da produção, criando um planejamento prévio de comercialização para o filme nacional, propiciado por um diálogo entre a distribuidora e a produtora independente antes mesmo da finalização. De acordo com a Ancine, de 2009 até 2018 foram disponibilizados 385,5 milhões de reais para esse mecanismo de fomento, contudo, o ano de maior valor foi o de 2016, com 110 milhões.

Esse programa carrega muitos pontos positivos. Com ele, o nascimento do projeto ao lado de uma distribuidora pode ser de grande diferença para o sucesso do lançamento do filme em questão. Por dados do OCA/ANCINE, o PRODECINE 02/2016, por exemplo, contemplou títulos que obtiveram boa ocupação de telas, como *Turma da Mônica: Laços* (Daniel Rezende, 2019) – recebeu 3 mi. –, *O Candidato Honesto 2* (Roberto Santucci, 2018) – recebeu 3 mi. – e *D.P.A - O Filme* (André Pellenz, 2017) – recebeu 3 mi. –.

O primeiro ocupou 729 salas no total em 2019 e obteve renda de 29,6 milhões de reais. O segundo estreou em 737 salas, obtendo renda de 8,3 milhões de reais. Já o último foi lançado em 516 em 2017, tendo renda de 16,1 milhões de reais – esses três títulos foram distribuídos pela coligação Downtown/Paris. O programa também leva como requisito para avaliação principalmente o desempenho passado profissional das empresas e profissionais envolvidos, além do conteúdo do projeto. Com isso, mostra-se novamente o problema, geralmente empresas já reconhecidas e bem estabilizadas no mercado aparecem como contempladas, abrindo pouco

espaço para novos nomes na distribuição.

Entretanto, pode-se ver uma dicotomia. Muitos filmes contemplados na mesma chamada, PRODECINE 02/2016, não foram lançados até o primeiro semestre de 2019, como os já inicialmente produzidos *Serial Kelly*¹⁶ de René Guerra – recebeu 1 mi. – e *Se a Vida Começasse Agora*¹⁷ – recebeu 2,5 mi. –. Sendo assim, mesmo investindo em futuros sucessos, uma grande quantidade de títulos que usufruíram desse investimento mostra dificuldades na produção e na distribuição. Exemplo são filmes como *Back To Maracanã* (Jorge Gurvich, 2018) – contemplado no PRODECINE 02/2013 com 1,6 mi. – que aparece ligado à *Ludwig Maia Arthouse Distribuidora*, tendo carreira principalmente em festivais fora do Brasil até então¹⁸. E *ZAMA* (Lucrecia Martel, 2018), que recebeu 1,39 milhões de reais, atrelado a distribuidora Vitrine Filmes, vendeu 10.361 ingressos no Brasil obtendo renda de 142 mil reais, mesmo com o apelo artístico da realizadora argentina.

2.3.3 Linha De Distribuição Cinematográfica / Fluxo Automático

A Linha de Distribuição Cinematográfica / Fluxo Automático, antigo PRODECINE 03, é outra linha de fluxo contínuo ligada à distribuição. Aqui o FSA entra novamente como investidor, só que este é um fomento diretamente ligado à comercialização cinematográfica do projeto, este já presente em etapa evoluída de produção – assim, concluído ou em finalização. O objetivo principal é a destinação desses longas-metragens nacionais para a ocupação de telas do mercado interno.

Até 2018, 115, 9 milhões de reais foram investidos nessa linha, com quantia maior em 2018, 48 milhões. Devido aos critérios de avaliação, esse antigo PRODECINE contempla em grande número filmes de pequeno e médio porte não ligados às grandes distribuidoras brasileiras –

¹⁶ De acordo com O Globo, *Serial Kelly* teve suas gravações iniciadas em 2017. No site do IMDB, a estreia deste longa-metragem está prevista para 2020.

¹⁷ Segundo o UOL, *Se a Vida Começasse* sofreu com graves problemas de captação, tendo sua gravação paralisada e sendo desligado do Rock In Rio, festival que tinha marca vinculada à realização. Este filme é atrelado a distribuidora Imagem Filmes e tem previsão de estreia para 2020.

¹⁸ Segundo o site IMDB, *Back To Maracanã* foi lançado mundialmente em 02 de janeiro de 2018. Contudo, até 20 de outubro de 2019, não há registros de passagens em circuito comercial na página do filme na rede social Facebook. Apenas em festivais internacionais na Inglaterra e Alemanha.

longas-metragens já lançados como *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017) e *Fala Comigo* (Felipe Sholl), os dois distribuídos pela Vitrine Filmes, foram contemplados ambos no PRODECINE 03/2016 com 200 mil reais. O primeiro obteve renda em sua passagem por salas de cinema de 238 mil reais e o segundo, 125 mil.

Apesar disso, o importante estímulo sofre com mesmos problemas do PRODECINE 02. Exibindo complicações como a dificuldade da inserção dos títulos no grande circuito exibidor comercial e um bom desempenho na comercialização. Um exemplo é o que aconteceu com o filme *Bye Bye, Jaqueline* (Anderson Simão, 2017) da distribuidora Lança Filmes, que recebeu a igual quantia na mesma chamada que os dois títulos citados e rendeu pouco mais de 7 mil reais de bilheteria.

. . .

De acordo com a Ancine, o montante direcionado pelo FSA à produção de longas-metragens de 2008 até 2018 – contando todas as mais de dez linhas do Fundo dirigidas a isso – passou de 1,1 bilhões de reais. Acompanhada a essa estimativa, a quantia direcionada à produção e programação de conteúdo para televisão foi quase os mesmos 1,1 bilhões. Como visto acima, a única linha do FSA existente exclusiva para a comercialização de longas-metragens nacionais é o PRODECINE 3, que recebeu de 2008 até 2018, 115,9 milhões – 9,8% do valor referente à produção cinematográfica e 4,9% da produção audiovisual como um todo pelo FSA –. Isso exhibe que a distribuição pouco é estimulada pelo Estado.

Se posto à mesa nesta soma os números destinados ao PRODAV 6 (382,5 milhões) e ao PRODECINE 2 (413,7 milhões) nesse período a situação é mais equiparada – 77% do valor referente à produção cinematográfica. Contudo, os valores desses dois programas são contabilizados igualmente como fomentos de produção – e, como demonstrado, apresentam problemas latentes. Além do sistema de pontuação automática favorecer empresas já estabilizadas no mercado, ele não garante um sucesso futuro, visto que pequenas e médias distribuidoras apresentam dificuldades de inserção de suas obras fomentadas no setor exibidor. Dessa forma, a ação federal parece não contribuir de modo significativo para uma maior diversidade de conteúdo no mercado e o surgimento de novos agentes nessa dinâmica.

Logo, percebendo-se que os incentivos à distribuição que recebem os maiores valores são os

interligados à produção e que, nesses programas, negociadores estáveis do sistema cinematográfico apresentam preferência e maior êxito, estabelece-se um dilema. Conforme manifestado, há uma grande dependência nessa atividade do poderio mercadológico de agentes privados envolvidos. Sendo este fundamental para a obtenção do triunfo no acesso à sala de cinema e na boa bilheteria dessas realizações. Dessa forma, a atuação do Estado, mesmo com o investimento de dinheiro público, exhibe-se em segundo plano no que diz respeito ao sucesso, ou não, do título em questão. O PRODAV 6 e o PRODECINE 2, não comportando suportes que garantam uma difusão, até atingem a produção de projetos ligados a distribuidoras médias e pequenas, mas são às que possuem domínio diante do mercado que conseguem maior distribuição.

Dessa forma, além da rara quantia de mecanismos direcionados a esse tipo de fomento, o único que contempla somente a comercialização é o que recebe o menor montante. Os ligados à produção, que detém maior valor de incentivo, aparecem como auxiliares na manutenção de um monopólio no mercado. O PRODECINE 03 até exhibe êxito incentivando obras com conteúdo não habitual ao que é exibido em *multiplex*, que conseguem chegar ao setor comercial, fato que também pode ser visto como negativo, pois esse setor comercial ainda é específico, restrito a poucas salas e cinemas direcionados à exibição de obras autorais – o que reflete na renda dos longas-metragens citados. Ou seja, o programa apresenta êxito limitado, não abordando grande difusão e divulgação do conteúdo fomentado.

Assim, as três linhas se mostram ineficientes no que diz respeito a uma distribuição de um conteúdo variado, pois não se bastam para isso. Eles não comportam diretrizes que garantem uma boa difusão no mercado exibidor. Portanto, conclui-se que as políticas direcionadas à difusão cinematográfica do produto nacional não só contribuem para o mantimento das discrepâncias do mercado, mas vê as obras incentivadas altamente dependentes de tal desigualdade para atingir uma boa ocupação no setor exibidor e bom rendimento de bilheteria.

3. CAPÍTULO 3 – NOVAS POLÍTICAS

A proposta do capítulo 3 desta pesquisa é abordar o cenário político em que são vigentes as medidas públicas ditas anteriormente. Com isso, haverá foco em dois momentos históricos. O primeiro é delimitado do fim de 2016 até 2018, o governo de Michel Temer, época pós-*impeachment* de Dilma Rousseff, que simbolizou o final de um ciclo político de mais de quatorze anos em que o Brasil teve um partido de centro-esquerda, o Partido dos Trabalhadores (PT), no poder. O segundo, de janeiro até novembro de 2019, o início do primeiro ano do mandato presidencial de Jair Messias Bolsonaro, candidato ligado a ideias de direita, ao neoliberalismo e ao pentecostalismo.

Essa estruturação é feita com base em notícias de portais jornalísticos relevantes brasileiros – *Folha de S. Paulo*, *O Globo*, *Estadão*, *El País*, *GI*, entre outros, e de instituições do próprio governo, como o portal online da Ancine. A intenção é evidenciar algumas das principais ações perante o audiovisual – o que ecoará no mercado cinematográfico, tema principal deste texto – que um governo essencialmente de centro trouxe após o fim de uma trajetória comandada por ideais de centro-esquerda. E, após isso, acompanhar pontuais paralizações e alterações ainda mais radicais trazidas pela atuação de um executivo de direita no país, uma situação ainda mais drástica. A intenção é demonstrar como o cenário político influencia na implementação e no funcionamento das políticas públicas voltadas ao cinema. Logo, a exposição de interesses entre ideologias políticas variadas no setor cinematográfico nacional mostra-se um cenário fértil para ocorrer raciocínios sobre o papel dessas medidas na indústria.

3.1 Transmutações de uma indústria pós-*Impeachment*

O governo do político ligado ao Partido Movimento Democrático Brasileiro (PMDB)¹⁹, Michel Temer, tem início oficial em 31 de agosto de 2016, após o fim do processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. A composição em seu ministério instaurada pelo governante já demonstrou mudanças significativas. Houve a diminuição de 32 para 23 ministérios. Todos os

¹⁹ Em 2018, o nome do partido virou Movimento Democrático Brasileiro (MDB).

ministros escolhidos por Temer eram brancos e homens – não havia mulheres e negros entre os componentes, primeira vez desde o mandato de Ernesto Geisel na ditadura militar que isso foi registrado (ARBEX; BILENKY, 2016). Era um governo constituído integralmente por membros de partidos políticos de espectros de centro, centro-direita e direita, fato que reflete os ideais que seriam seguidos dali por diante pelo Governo Federal.

A redução de ministérios eclodiu uma grande polêmica, principalmente entre profissionais da cultura. Isso, porque de início o Ministério da Cultura (MinC) foi excluído por Michel Temer, que o vinculou ao Ministério da Educação. O acontecimento fez com que ocorresse uma série de protestos de membros do setor cultural. Após a revolta, o presidente voltou atrás na decisão e recriou o MinC. A atitude de Temer exhibe um tipo de comportamento que permeará por todo seu mandato perante a cultura e o audiovisual.

O presidente, mesmo pendendo para medidas ligadas a um lado tradicional e liberal, exhibe uma postura que procura amenizar grandes adversidades. Extinguir o Ministério da Cultura é uma medida relevante, simboliza um menor interesse governamental com esse setor, valorizado anteriormente e de grande relevância social e econômica. Segundo dados do próprio MinC em 2018 publicados pelo site G1, a cultura tem mais impacto econômico que indústrias tradicionais como a farmacêutica, a de eletroeletrônicos e a têxtil.

Entretanto, o MinC foi um dos ministérios mais abalados durante esse governo. Quatro nomes passaram por essa pasta: Marcelo Calero, Roberto Freire, João Batista de Andrade e Sérgio Sá Leitão. Ainda, esta foi ligada a polêmicas lidas como decisões com fundo político. Como a não indicação do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro²⁰ de 2017 pelo Brasil, filme com reconhecida trajetória em festivais internacionais naquele ano e forte campanha popular – realizadores e atores desse longa-metragem protestaram contra o processo de *impeachment* e o governo Temer no tapete vermelho do Festival de Cannes em 2016 (G1, 2016).

Adentrando no âmbito do cinema e do mercado cinematográfico, mutações relevantes ocorreram. A mudança governamental emergiu receios em todo setor ainda assombrado pelo fantasma do governo de Fernando Collor de Melo. O que aconteceria com todo legado de

²⁰ A indicação de qual obra concorrerá ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro é decidida inicialmente pelo país de origem, que nomeia apenas um filme para concorrer à entrada na lista de indicados oficial da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas. O Ministério da Cultura, até 2018, era o órgão responsável pela nomeação brasileira.

medidas ligadas ao audiovisual deixado por Fernando Henrique Cardoso e, principalmente, Lula e Dilma?

Em 2017, o mandato de alguns diretores da Ancine chegou ao fim e foram descontinuados, incluindo o do presidente da instituição e membro desde 2006, Manoel Rangel. A saída desses nomes significou a saída do PCdoB do comando da agência, o que representava ideologicamente ainda fortes ligações com o governo presidencial antecessor. Em meio a intenções que priorizavam mudanças políticas, a gestão do presidente Temer foi a responsável para indicações para o cargo. Primeiramente ocupado por Sérgio Sá Leitão, que abandonou para virar Ministro da Cultura de Temer, e depois por Christian de Castro, que teria mandato até 2021. Todos nomes tem ligações com o âmbito cinematográfico, porém, foram escolhidos em meio de polêmicas e sem grande diálogo com a área, fato que gerou críticas entre cineastas (BALLOUSSIER; GENESTRETI, 2017).

Os números de bilheteria do cinema brasileiro em 2016 bateram recordes, maior desde a Retomada, foram 30,4 milhões de reais. Com isso, a gestão se viu com o desafio de continuar esse aumento. É visto em capítulos anteriores desta pesquisa que esse crescente não foi sustentado, havendo quedas consecutivas em 2017 e 2018. Entretanto, no fim de 2017, o discurso da diretora e presidente interina antes da posse de Christian de Castro, Debora Ivanov, não era esse. Em entrevista ao *O Globo*, ela narra metas para o novo ciclo de gestão em 2018.

Diagnosticamos que vínhamos investindo 96% dos recursos do FSA na produção, e apenas 4% na distribuição. No novo ciclo de gestão, a primeira ação será bancar até 50% do *publicity and advertising* de uma obra. Isso significa dividir, com o distribuidor, os custos de marketing, cópias e VPF (*taxa paga pelos distribuidores a fim de cobrir os gastos dos exibidores com equipamentos*). Vamos casar dinheiro com o distribuidor para fortalecer a presença do filme no mercado.” (IVANOV, 2017, grifo do autor)

A concentração em fomento para a produção audiovisual já foi abordada nesse texto e é evidente que, apesar de ela ter sido diminuída, ainda é latente em 2018. No que se diz respeito a essa interligação entre FSA, distribuidora e produtora para garantir melhor difusão, é fato que é uma boa iniciativa no papel, porém mostrou-se problemática na prática. Ainda é uma parcela pífia da produção cinematográfica que consegue vasta ocupação de salas atrelada a grandes campanhas de *marketing*, conjunto que proporciona geralmente sucessos de bilheteria. Como é visto no capítulo anterior, isso ocorre em maior quantidade com longas-metragens coproduzidos pela Globo Filmes, também distribuídos por poderosas distribuidoras, o que

acarreta em um bom número de telas e seus materiais publicitários exibidos na TV Globo – como *Minha Mãe É uma Peça 2*, ligado a essa produtora e ao *joint-venture* Downtown/Paris.

Ao ser confrontada sobre o número de salas de cinema, Debora reconhece a pouca existência no país desses ambientes. 90% das cidades brasileiras não têm tela de projeção. “O México tem mais de 6 mil, e os EUA, mais de 44 mil” (IVANOV, 2017). Entretanto, após isso ela levanta uma complexidade interessante, de acordo com a diretora, a formação desse tipo de negócio é extremamente escassa nas universidades brasileiras, o estudante sai da faculdade sem conhecimento algum de como alcançar o público com sua obra ou montar sua própria empresa. Sendo assim, nem tudo é da alçada da Ancine.

Esse pensamento é assertivo, realmente são raros os institutos universitários de educação cinematográfica que abordam tais temática. Entretanto, a agência poderia, sim, atuar com mais vitalidade nesse âmbito, o programa Cinema Perto de Você se mostra uma atividade em vigor que, como é visto anteriormente, comporta um potencial não totalmente aproveitado pelo Estado, suas metas não foram atingidas.

Ademais, sendo uma agência pública reguladora e de fomento, a Ancine carrega em si o poder de construir um curso ligado a agentes não universitários com foco em empreendedorismo. Isso poderia servir como um adendo ao ensino das faculdades, tendo em vista que estas já carregam grande demanda. Além de estimular e difundir os trabalhos acadêmicos da área, estas devem garantir uma produção audiovisual estudantil semestral, em conjunto com a formação de pesquisadores e profissionais capacitados para trabalhar em praticamente todos os setores técnicos da cadeia de produção cinematográfica e audiovisual.

Enfim, é reconhecidamente que obras nacionais sejam exibidas em horários pouco comerciais. Ivanov diz que isso é algo muito mais a ser tratado entre exibidor e distribuidor. Entretanto, diante do que foi posto pela Diretora-Presidente interina, faz-se pensar que esse assunto poderia ser atrelado a Cota de Tela, pois há a possibilidade de uma cota que obrigue a exibição de filmes brasileiros em horários mais comerciais. Contudo, isso deveria ser bem estudado, estar em um horário que gera normalmente mais renda, não garante que o longa-metragem brasileiro seja sucesso de bilheteria, podendo causar prejuízo para os agentes cinematográficos envolvidos.

Assunto relevante ainda levantado é o *video on demand*²¹ (VoD) e os serviços de *streaming*²². Estes são meios de difusão audiovisual altamente potentes nos últimos anos. Em 2017, já permeava a ideia de uma regularização desses tipos de distribuição, atrelada até mesmo ao surgimento de um Condecine²³ como o que as emissoras de televisão pagam. O VoD é isento desse imposto – mesmo o Conselho Superior de Cinema (CSC) aprovando o Condecine VoD em 2018 (O GLOBO, 2018), não foi implementado até novembro de 2019 –. Esse tipo de empresa só arca com impostos como o municipal ISS e dos federais PIS e Cofins (TUON, 2019). Fato é que esse serviço é altamente rentável no país. A Netflix, a maior provedora *streaming* do mundo, contém diversos títulos brasileiros em seu catálogo, alguns inclusive de produção própria. É um modo de difusão que já aparece como etapa almejada na distribuição de obras nacionais.

Esse tipo de plataforma audiovisual esteve relacionado a outras polêmicas do governo. No fim de 2018, o Conselho Superior de Cinema foi transmutado. De acordo com o jornal *O Globo*, o órgão que trata sobre as políticas do audiovisual reduziu o número de cineastas entre seus membros, o que exibe uma também redução de influência desse meio no conselho. O presidente Michel Temer, por meio do Diário Oficial da União, publicou os novos escolhidos para encabeçarem os cargos, o único diretor de cinema presente é Bruno Barreto – realizador ligado a grandes sucessos do cinema nacional – *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *Crô - o filme* (2013) –, representante de uma ideologia mais comercial. Por um outro lado, a influência de nomes ligados ao *streaming* e aos jogos eletrônicos são encontrados, como Paula Pinha, diretora de políticas públicas da Netflix na América Latina, e Sandro Manfredini, presidente da ABrGames (Associação Brasileira das Empresas Desenvolvedoras de Games).

Sendo o órgão responsável por atribuições como a definição do plano anual de investimentos do Fundo Setorial do Audiovisual e formulação de leis para o audiovisual, essas alterações se mostram pertinentes. Linhas do FSA direcionadas a *games* já foram criadas, como o PRODAV 14/2017, incentivo para a produção de jogos eletrônicos. E, como já dito, a produção para VoD está a todo vapor no país, empresas brasileiras trabalham e produzem conteúdo para esse tipo de plataforma, além da Netflix – que já fez as séries *3%* (início em 2016), *Coisa Mais Linda*

²¹ Vídeo sob demanda. Tecnologia de distribuição de conteúdo audiovisual via banda larga por meio de portais de internet que, normalmente, cobram mensalidade para o usuário ter acesso a seu catálogo.

²² Transmissão de mídia online contínua, forma de distribuição digital.

²³ Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional. Tributação sobre empresas relacionadas ao audiovisual que vai direto para o Fundo Setorial do Audiovisual.

(início em 2019), *Irmandade* (início em 2019) e outros títulos –, a TV Globo, por meio da Globo Play, seu portal de conteúdo via *streaming*, é um exemplo forte de propagação dessa forma de conteúdo, produzindo inclusive realizações direcionadas apenas para seu provedor de VoD – como *Ilha de Ferro* (início em 2018) e *Shippados* (início em 2019).

Ainda, o *vídeo on demand* é reconhecido por dar uma sobrevida para filmes nacionais lançados no cinema. O lançamento pelo Netflix é um marco que impulsiona a obra. Além de abordar sucessos, esta empresa faz acordos também com filmes que não necessariamente realizaram grande bilheteria em sua passagem na projeção tradicional. *Todas As Razões Para Esquecer* (Pedro Coutinho, 2018) é um caso, somou a venda de pouco mais de dois mil ingressos em 2018 segundo o OCA no Brasil, agora está ao alcance de mais de 8 milhões de pessoas nesse portal (OLIVEIRA, 2019).

No fim de 2018, a Ancine aprovou um novo modelo de aferição da Cota de Tela para os anos seguintes. Agora será por sessão e não por dia. Isso, pois o modelo passado ainda se via ligado à projeção não digital. Com a digitalização é possível realizar a exibição de títulos variados em uma mesma sessão de horário. O jornalista Alessandro Giannini explica em seu texto ao *O Globo* o novo funcionamento.

Os filmes brasileiros devem ocupar salas em sessões que cobrem um dia, metade de um dia ou um quarto de um dia. Por exemplo, se um exibidor colocar duas sessões de filmes brasileiros e uma de um filme estrangeiro em determinado dia e sala, estará cumprindo meio dia da obrigatoriedade. E assim por diante. (GIANNINI, 2019)

Contudo, como o modelo anterior, a diversidade de títulos, o limite máximo de salas por uma obra em um mesmo complexo e o número de dias de exibição atribuídos a cota ainda serão estabelecidos anualmente por Decreto Presidencial. O horário para a exibição dos produtos nacionais agora também foi abordado. Sessões após às 17h receberão um incremento de 20% no cumprimento da cota, o que tenta estimular a exibição do filme brasileiro em um horário mais comercial. Ocorrerá também a divulgação das médias de público das salas de cinema, o que pode proporcionar estudos para uma melhor ocupação de obras brasileiras por parte do meio empresarial exibidor e distribuidor. Assim, os questionamentos anteriores gerados pela entrevista de Ivanov no início de 2017 podem parecer respondidos.

Todavia, o que pode ser tido como um dos maiores eventos acontecidos no governo de Michel Temer foi o Programa Audiovisual Gera Futuro. No início de 2018, por meio do Observatório

Brasileiro do Cinema e Audiovisual, a Ancine lançou um estudo sobre diversidade no meio cinematográfico. A apresentação “Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016” trouxe problemas conhecidos e latentes nesse mercado – agora por meio de estatísticas. O cinema nacional é em sua maioria comandado por homens brancos e com pouco espaço para outros indivíduos que não se enquadram nesse conjunto.

Levantamento da Agência Nacional do Cinema - ANCINE tendo como base os 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016 mostra que são dos homens brancos a direção de 75,4% dos longas. As mulheres brancas assinam a direção de 19,7% dos filmes, enquanto apenas 2,1% foram dirigidos por homens negros. Nenhum filme em 2016 foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra. (ANCINE, 2018)

Com a intenção de gerar mudanças nessa conjuntura, ações foram pensadas. A maior delas foi o anúncio do até então maior pacote de editais, por meio do FSA, em volume de dinheiro destinado a produções independentes brasileiras. O Programa Audiovisual Gera Futuro foi lançado em duas etapas, a primeira operada pela Secretaria do Audiovisual (SAV) e publicada em 26 de fevereiro de 2018. Oito editais, disponibilizando um total de 80 milhões de reais para 250 projetos. O detalhe mais importante foi a criação de cotas. “Para ampliar a diversidade no setor audiovisual, os editais contam com cotas de 50% para novos realizadores, 50% para mulheres e 25% para negros e indígenas” (MINC, 2018).

Em 12 de abril de 2018, o governo anunciou a segunda etapa do programa. Operada pela Ancine, somou a quantia de 471 milhões de fomento destinados ao cinema e televisão. Agora foram seis editais, linhas já existentes do FSA²⁴. Mas não havia as cotas da primeira etapa, só as habituais por região nacional. Foi de longe a maior quantia de dinheiro destinada pelo Estado ao audiovisual brasileiro. Ainda, ocorreu a apresentação do membro do Comitê Gestor do FSA²⁵ e Diretor-Presidente da Ancine Christian de Castro: “FSA 2.0”, que prometia maior dinamização nos processos de seleção do Fundo Setorial, uma mudança que também alterou os nomes habituais das Linhas de Fomento para trazer mais clareza para o público e indústria.

²⁴ Linha de Produção Cinematográfica/Seletivo, Linha de Produção Cinematográfica/Fluxo Automático, Linha de Fluxo Automático de Produção Para TV, Linha de Distribuição Cinematográfica/Fluxo Automático, Linha de TVs Públicas, Prêmio Adicional de Renda.

²⁵ O Comitê Gestor do FSA é responsável por definir anualmente os investimentos e as diretrizes do Fundo Setorial do Audiovisual.

A Chamada que causou maior problemática foi a Linha de Produção Cinematográfica /Fluxo Automático lançada em julho de 2018. Esta, que já foi abordada nesta pesquisa, disponibilizava 150 milhões para produções independentes ligadas a distribuidoras nacionais. Dentre essas problemáticas, estava a possibilidade de concentração de 50% de todo incentivo nas mãos das duas mais rentáveis distribuidoras brasileiras, Downtown e Paris Filmes. 75 milhões poderiam ser destinados a produções ligadas a essas duas empresas, pois a linha de incentivo permitia que uma distribuidora sozinha concentrasse até 25% do total da verba.

Mesmo que em muitas realizações esses dois agentes trabalham em regime de codistribuição – o que no edital classificaria como uma empresa só –, nada proibia que elas apresentassem sozinhas projetos na chamada e fizessem uma aliança futura após a seleção. Tal fato se tornou sensível entre o setor, o desempenho comercial das distribuidoras era algo de grande relevância para a escolha dos projetos contemplados. Na listagem de pontuação das distribuidoras, em conjunto com a Imagem Filmes, a Downtown e a Paris Filmes foram as únicas atribuídas com notas máximas, 10 (ANCINE, 2018).

Aqui trata-se das duas maiores empresas do ramo no país, que já concentram grande parcela da bilheteria nacional normalmente – como visto no capítulo 1. Bruno Wainer, diretor da Downtown, argumenta ao portal *Folha de S. Paulo*: “Esse é um edital dedicado à ocupação de mercado, calculado com base no resultado comercial. Filmes com outras vocações, autorais, têm outros concursos” (WAINER, 2018). O presidente da Associação Paulista de Cineastas, Ícaro Martins, opina contrário ao edital, segundo ele, faltou diálogo entre a Ancine e instituições do cinema nacional, que se manifestaram contra, e isso não foi levado em consideração (GENESTRETI, 2018).

No fim da chamada, oito títulos da Downtown e seis da Paris apareceram no resultado de habilitação final divulgado pelo BRDE, somando 31,7% de toda quantia de 150 milhões. Com os três títulos da terceira maior distribuidora, Imagem Filmes, na somatória dos que foram listados, chega-se no valor de 39,7%. É evidente, portanto, que mesmo não tornando-se realidade o temor geral de 50% do incentivo ser concentrado em dois agentes, o valor de mais de 30% se mostra relevante. De acordo com a agência, foram mais de 350 inscrições de projetos por diversas empresas somando todas as modalidades²⁶ da Chamada Pública Fluxo Contínuo

²⁶ A linha tinha quatro modalidades, A, B, C e D. Cada uma para um propósito diferente.

Produção para Cinema 2018.

Dessa forma, um ciclo nesse sistema pode ser traçado. A concentração que começa por meio da distribuição dos recursos públicos, vai crescendo no decorrer de todo processo industrial cinematográfico até chegar no número de salas e depois na renda adquirida pelos projetos. Esse acúmulo de bilheteria se torna novamente responsável para uma habilitação que gerará a concentração de recursos em outros futuros editais públicos. A sistemática como está montada, levando em consideração com grande peso o desempenho comercial, funciona para sustentar a manutenção de um oligopólio midiático, que perpassa por empresas específicas e pelo conteúdo difundido por elas.

. . .

Dessa forma, o governo Temer apresentou mudanças no setor audiovisual e uma mescla de agrados e desagradados à indústria cinematográfica. Uma passagem cheia de dicotomias. Ao mesmo tempo que medidas não foram descontinuadas, elas foram remoldadas, algumas profundamente, como a própria direção da Ancine por exemplo, outras apenas reenquadradas – editais de fomento continuaram sendo anunciados. As assimetrias se mostraram mantidas em uma disputa entre tentativas de progresso na busca de uma diversidade que se mostra freada por ideais capitalistas que visam ao lucro e eclodem na manutenção de domínio de mercado por agentes que usufruem de grande poderio econômico.

Mesmo com fantasmas passados gerando temores no cinema nacional, ele sobreviveu e com algumas vitórias. Houve, sim, derrotas, como a decaída de bilheteria em 2017 e 2018. Mas as salas continuaram sendo criadas e o maior montante de fomento ao audiovisual foi anunciado. Vale-se entrar agora no após Temer. O governo Bolsonaro, que apresenta distâncias ideológicas ainda mais profundas diante de épocas passadas em que boa parte da legislação do audiovisual foi criada e havia grande incentivo à cultura.

3.2 2019 – Reflexões perante novas didáticas

Uma onda conservadora da sociedade brasileira concretizou a eleição de diversos políticos ligados à partidos de direita para cargos públicos variados. A principal marca desse fenômeno é a nomeação do capitão reformado do exército Jair Messias Bolsonaro como Presidente da República em 2018. Bolsonaro tem ideais popularmente ligados ao espectro de extrema-direita, tecendo críticas à esquerda e governos anteriores de centro-esquerda do PT – paralelamente às exaltações à ditadura militar brasileira, iniciada com o golpe de 1964. O ocupante do cargo de Presidente da República a partir de 2019 é reconhecido por propagar falas contra a cultura LGBTQI+ e a comunidade negra, carregando fundamentos tradicionalistas.

Agora, o mandato com medidas centristas de Michel Temer pode parecer como um meio termo entre um cenário político de centro-esquerda e o de Bolsonaro, de direita radical e neoliberal, em que permeia pensamentos diferentes da época de Lula e Dilma no poder. Sendo assim, a composição de 2019 torna-se fértil para gerar reflexões e análises sobre o diálogo entre a indústria cinematográfica e a nova conjuntura política. O objetivo aqui é evidenciar como as políticas de fomento à indústria do cinema e a cultura estão sendo tratadas (até novembro de 2019), agora em um governo essencialmente de direita e em que está consolidado ideais do neoliberalismo – o que desde Collor não era vista-. Isso, para propiciar pensamentos sobre as relações e dependências entre o mercado audiovisual e o Estado.

Primeiramente, para notar-se o comportamento do atual presidente diante da cultura, é importante colocar a extinção desse ministério. Em janeiro, Bolsonaro reduziu o número de pastas, nisso, o MinC foi extinto, a cultura virou assunto do atual Ministério da Cidadania, que também integrou os antigos Ministério do Esporte, Ministério do Desenvolvimento Social e parte do Ministério do Trabalho (TRUFFI; GALHARDO, 2019). Mesmo com uma nova polêmica, agora foi de vez, o Ministério da Cultura não voltou como no governo anterior. Ainda, já em novembro de 2019, o presidente transferiu a nova Secretaria Especial da Cultura do Ministério da Cidadania para o Turismo, após isso, colocou mais sete órgãos culturais para este ministério, inclusas nisso a Ancine e a Cinemateca Brasileira. Assim, a cultura não tem mais espaço próprio. Em um discurso de gerar maior integração entre ministérios, ocorre também uma diminuição do prestígio, o que reflete os ideais governamentais sobre o assunto.

Entender a conjuntura hoje das principais instituições ligadas ao cinema pode auxiliar a

compreensão de como está o atual cenário do audiovisual nacional. Primeiramente, vale-se salientar que aqui se trata de um governo que não chegou ainda ao fim, muito menos ao fim de seu primeiro ano. Ou seja, será abordado parte do início de um primeiro ato. Contudo, tempo que já serve para evidenciar complicações no setor perante a uma direção federal que carrega ideologias divergentes das de tempos passados e esquematizações habituadas pelo sistema. A ideia é abordar a situação dos órgãos que comandam a organização e as leis direcionadas ao cinematográfico para depois traçar pensamentos sobre a atualidade do mercado, tema principal desta pesquisa.

Uma estrutura em colapso

A Agencia Nacional do Cinema trouxe de 2018 problemas desagradáveis para o novo ano. Em abril de 2019, o Diretor-Presidente Christian de Castro suspende o repasse de verbas para o audiovisual. No ano anterior, o Tribunal de Contas da União (TCU) registrou incongruências nas contas da agência de 2017. Isso gerou, em abril do ano vigente, a suspensão de repasse dos recursos para o audiovisual até que a capacitação de analisar contratos fosse revista (RISTOW, 2019). Mesmo tentando alterar esse cenário, o presidente da agência não viu saída e parou o sistema. Projetos já contemplados, que aguardavam a distribuição dos recursos públicos foram paralisados. A produção audiovisual brasileira foi altamente comprometida. A verba ficou atravancada por mais de um mês. O imbróglio com o TCU só foi resolvido parcialmente em setembro, quando a Ancine mudou a metodologia de análise de prestações de contas dos projetos incentivados para 2020 (NIKLAS, 2019).

De acordo com *O Globo*, desde 2018, Christian de Castro estava sendo investigado por associação criminosa. No ano de 2019 ele virou oficialmente réu, o que acarretou na suspensão do seu mandato como Diretor-Presidente e afastamento da Ancine por Bolsonaro em agosto – em 13 de novembro Christian renunciou da presidência da instituição. Essa medida fez com que a diretoria colegiada fosse ainda mais reduzida. Desde a saída de Mariana Ribas no início do ano, que deixou a agência para trabalhar na prefeitura carioca, eram três membros da direção da instituição, sendo que o mandato de Debora Ivanov acabaria em outubro de 2019. Com a saída de Ivanov e o afastamento de Castro, Alex Braga virou o único diretor e também presidente substituto do órgão. O Presidente da República é o responsável por indicar os

membros para a direção da agência reguladora, contudo, isso não foi formalizado até então (VARGAS, 2019).

De quatro diretores, a Ancine só ficou com um. Em Alex Braga concentra-se, até novembro de 2019, todo comando do principal órgão do audiovisual nacional. Os assuntos voltados à indústria cinematográfica referentes a instituição estão sendo decididos *ad referendum*²⁷ e serão mantidos, ou não, quando uma nova diretoria for estruturada. Uma matéria do portal *Uol* de 3 de setembro de 2019, diante desse cenário, tomou como título: “Ancine fecha para balanço e busca blindar-se de Bolsonaro”. Isso ocorreria por conta de intempéries internas e também para evitar uma ação direta presidencial que inviabilizasse de vez a autonomia da instituição.

Discursos conservadores, contra a agência e o setor audiovisual por parte de Bolsonaro foram disparados. A matéria do portal relata, Jair Bolsonaro ameaçou “cortar a cabeça” dos diretores da Ancine, colocar um evangélico na presidência do órgão e retirar pessoas que não contemplam filmes com temáticas que protegessem a “família tradicional brasileira”. Isso somado ao fato de ações como o anúncio em setembro da redução de 43% do fundo do audiovisual para 2020, a – denunciada como anticonstitucional popularmente – suspensão de repasse a obras contempladas por um edital de séries para televisão com temática LGBTQI+ em agosto, a intenção, dita em julho, de retirar o comando do FSA da Ancine e levá-lo para a Secretaria Especial de Cultura e a nomeação, em outubro, do apresentador, pastor evangélico e colunista social Edilásio Barra, Tutuca, para o cargo responsável pela gestão do FSA, superintendente de desenvolvimento econômico da agência.

Publicado por meio do Diário Oficial em julho de 2019, de acordo com *O Globo*, o presidente diminuiu a participação de nomes da indústria cinematográfica do Conselho Superior de Cinema, aumentando a participação de membros do governo em relação a sociedade civil – agora seriam sete ministros e cinco representantes do audiovisual –, e o transferiu para o Ministério da Casa Civil (G1, 2019). Essa atitude conversa com o visível desejo de trazer as importantes decisões do setor para perto de si. O CSC é responsável pela construção legislativa do audiovisual. Bolsonaro explicitou publicamente desejo de levar a Ancine do Rio de Janeiro para Brasília. Tais ações, junto com a proposta de desvinculação do FSA da agência reguladora, conversam com a intenção de criar um “filtro” para averiguar o conteúdo audiovisual fomentado pelo dinheiro federal. O porta-voz da presidência, Otávio Rêgo Barros, disse ao *O*

²⁷ Medida sujeita a aceitação posterior.

Globo: “O presidente não censurará filmes patrocinados pela Ancine. No entanto, o governo federal também não patrocinará filmes que atentem contra os valores éticos e morais que são tradicionais na nossa sociedade” (BARROS, 2019).

Fato é, em boa parte do ano de 2019 as medidas de fomento de cinema estavam completamente atravancadas. Apesar da divulgação da nomeação do CSC, ele só foi realmente formalizado em outubro, quando ocorreu a primeira reunião – além da diminuição de membros do audiovisual, nenhum representava o cinema independente. Isso, aliado aos desfalques da diretoria da Ancine, fez com que o FSA, principal mecanismo de fomento ao cinema – que não tinha a composição do seu Comitê Gestor definida pelo governo até o final de outubro –, parasse. 724 milhões que deveriam ser aplicados pelo Fundo estão estacionados (SOUSA, 2019). Ou seja, nenhuma chamada foi publicada até novembro. Sendo assim, esse cenário mostra um estrangulamento da indústria cinematográfica nacional, que será possivelmente visto com uma baixa nos lançamentos após 2019. As não nomeações presidenciais atreladas a processos demorados fez com que os setores de toda cadeia fossem afetados gravemente. Em reportagem de Ana Paula Sousa para o jornal *Folha de S. Paulo*, a jornalista traz um pensamento pessimista e evoca uma fala de Cacá Diegues.

É quase inevitável que o cenário atual nos transporte, num lapso de tempo, ao fim da Embrafilme. Como disse certa vez Cacá Diegues a respeito da extinção da empresa, Fernando Collor, em 1989, só enterrou o moribundo. A erosão havia começado antes, na passagem do regime militar para a nova república.

Assim como hoje, aquele momento foi marcado por imbróglis administrativos agravados por disputas do próprio setor, desdém do governo e ruptura na lógica da atividade —à altura, irrompia o entretenimento doméstico.

O passado ensina que o fim pode se dar aos poucos. Mas, enquanto ele não chega, ainda é possível reagir. (SOUSA, 2019)

Outros grandes pormenores

O atual Presidente da República determinou que a estatal Petrobras cortasse o patrocínio de eventos culturais em 2019. Essa medida afetou gravemente o circuito de festivais de cinema no país, a Mostra de Cinema de São Paulo, o Festival do Rio, o Festival de Brasília e o Anima Mundi estavam presentes na lista de afetados. De acordo com Bolsonaro, a empresa pública deve focar agora em projetos de ciência, tecnologia e educação. De acordo com o *Folha de S.*

Paulo, em sua conta na rede social Twitter – um dos maiores meios de comunicação entre o político e a população –, Bolsonaro publicou: "Determinei a reavaliação dos contratos. O Estado tem maiores prioridades". A medida gerou uma grande problemática. O Festival do Rio e o Anima Mundi, por exemplo, garantiram seu acontecimento via financiamento coletivo na internet. Outros órgãos públicos estiveram revendo este tipo de patrocínio, o BNDES cortou em 40% a verba para o setor, de acordo com o jornal.

O agravamento desse cenário acontece sobre as novas diretrizes da Lei Rouanet (Lei nº 8.313). Isso ocorre, pois, essa lei condenada por Bolsonaro e seus filhos políticos desde antes do processo de eleição e tratada agora como Lei de Incentivo à Cultura, sofreu uma redução imensa em seu teto – de 60 milhões para 1 milhão de reais. Ela é um dos principais responsáveis para estruturação de eventos culturais. Inclusive, festivais de cinema, que recebem apoio de empresas privadas por essa via.

O festival é um dos principais portais, principalmente de filmes autorais e médios, para o mercado exibidor. Não incentivar esse tipo de evento compromete além da continuidade do próprio festival, produtoras e realizadores de conseguir acesso a um primeiro contato com o público e com um empresário, o que pode servir como ponte para emplacar o filme no cenário exibidor tradicional. Além disso, a passagem em festivais agrega no currículo da obra e dos cineastas que trabalharam nela, ainda, também propicia espaço para o nascimento de novas produções – alguns desses eventos têm “rodadas de negócios” e *pitchings*, chances de novas ideias chegarem a produtoras e distribuidoras para serem viabilizadas e produzidas. A tal conjuntura, atrelada ao escasso lançamento de editais pelo FSA e SAV – que também fomentam festivais – em 2019, prejudica incisivamente esse assunto e ataca o prestígio artístico do cinema nacional, esses eventos são extremamente tradicionais no setor, a exemplo o próprio Festival do Rio e o Festival de Gramado.

Ademais, atrelado a esse cenário, ocorreu a suspensão pela Ancine do programa que auxilia a ida de realizadores brasileiros a festivais internacionais. A agência sofre um dos períodos mais conturbados de sua história, isso é evidente. Tal fato comprometeu o pagamento aos aprovados pelo programa “Apoio à Participação Brasileira em Festivais, Laboratórios e Workshops Internacionais 2019”, que tem como fundamento propiciar a representação de seus filmes e do cinema nacionais por cineastas em festivais internacionais. Esse arrocho além de prejudicar as obras e a própria equipe dos filmes, também prejudica a visão do cinema nacional de certa maneira diante do estrangeiro. Por longa data, o cinema brasileiro tem sido presente em festivais

e mostras internacionais, recebendo prêmios e grande reconhecimento. Em entrevista ao *El País*, a diretora do curta-metragem *Plano Controle*, Juliana Antunes, presente no New York Film Festival de 2019, declara: “O fim do processo de internacionalização é de um prejuízo imenso para o país e para os trabalhadores do cinema nacional. O não cumprimento do pagamento é, sobretudo, de um dano moral e financeiro para quem o sofre”.

A Ancine afirmou em nota ao EL PAÍS que todos os apoios previstos no Programa de Apoio Internacional estão sendo reavaliados, em razão do contingenciamento orçamentário determinado pelo Governo Federal. Segundo a agência, a divulgação de projetos contemplados não representa a garantia de que eles receberão os recursos. ‘O próprio termo de compromisso firmando o apoio condiciona o aporte à disponibilidade orçamentária’, explica a nota. (JUCÁ, 2019)

Em meio a essas informações, outros dois assuntos relacionados foram emergidos no cenário cinematográfico atual. O embate *Vingadores: Ultimato* x *De Pernas Pro Ar 3* e a Cota de Tela em 2019. Em abril de 2019, o maior *blockbuster* da Marvel dos últimos anos entrou em cartaz e ocupou mais de 80% das salas do país. Em contrapartida, de acordo com *O Globo*, a realização dirigida por Júlia Rezende, *De Pernas Pro Ar 3* – que já contava com mais de 1 milhão de ingressos vendidos –, em sua terceira semana teve sua ocupação diminuída de 800 para 546 telas. O lançamento do longa-metragem norte-americano foi predatório. Teve complexos que retiraram o filme nacional de cartaz sem aviso prévio ao consumidor, sessões que já tinham ingressos comprados foram extinguidas por grupos exibidores para dar lugar a projeção do filme hollywoodiano (GIANNINI; ARAGÃO, 2019).

Aparentemente a comoção gerada ao redor do lançamento do último filme do primeiro ciclo narrativo dos heróis da Marvel, atrelada a uma não regularização da Cota de Tela, fez com que empresários exibidores vissem terreno propício para conseguir capital desrespeitando as normas habituais do mercado. No fim de 2018, Michel Temer não assinou a cota de 2019 como é a praxe da regulamentação – mesmo a medida reestruturada pela Ancine, como visto no capítulo anterior–. Ou seja, isso ficou como assunto para o governo de Bolsonaro. Em maio, o documento até foi assinado pelo ministro da Cidadania, Osmar Terra, porém, para entrar em vigor, depende da assinatura presidencial, não realizada pelo presidente Bolsonaro – como várias outras ações relacionadas ao cinema não realizadas – (GIANNINI; ARAGÃO, 2019). Dessa forma, a parcela que deve ser destinada para a produção nacional não foi implementada e nem sua aferição ocorrida.

Nesse caso é possível notar a quebra de outros dois elementos: a Cota de Tela Suplementar e a

Regra da Dobra. A primeira é a cota que impediria que filmes ocupassem mais de 30% das salas por complexo de cinema, tendo sua Cota de Tela aumentada no ano seguinte caso descumprida. Segundo *O Globo*, houve ganho de caso pela Justiça em 2018 a exibidores que pediram revisão dessa regra – o processo está em andamento e a Ancine estuda recorrer a tribunais superiores (GIANNINI; ARAGÃO, 2019). Assim, tal ação judicial pode representar um incentivo e um alívio ao empresário que não cumpra a Cota de Tela Suplementar.

A Regra de Dobra é um acordo entre exibidores, distribuidores e produtores que funcionaria para garantir que um filme que faça uma média de público por sala nas primeiras semanas continue em cartaz nessas telas. *De Pernas Pro Ar 3* estava fazendo dinheiro, desse modo, não deveria sair de um grande número de salas do jeito que ocorreu. Na época ainda Diretor-Presidente, Christian de Castro disse que a Ancine não consegue ainda realizar esse tipo de fiscalização (GIANNINI; ARAGÃO, 2019).

O ponto é, o que ocorreu é um exemplo de como a ocupação estrangeira em um ambiente desregulamentado pode ser brutal para o cinema nacional. Deve haver, sim, um grande papel do sucesso da Marvel no aumento da bilheteria no país, que não apresentou bons resultados em 2018, como é evidente no gráfico 3 – *Vingadores: Ultimato* se tornou o filme de maior bilheteria no país em todos os tempos, segundo o OCA, vendeu mais de 19,6 milhões de ingressos –. Contudo, essa ocupação extrema representa uma exclusão de outros conteúdos e diversidades para o público, uma homogeneização acontece. Fica evidente, assim, que a não participação do Estado nesse assunto, faz com que o histórico domínio estrangeiro mostre seu extremo potencial, engolindo para si quase todo setor exibidor.

Nessa conjuntura, *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles, pode representar um respiro do filme médio brasileiro em 2019. Para uma produção nacional, ainda mais com pouco do rotineiro teor habitual das obras de *multiplex*, a venda superior de mais de meio milhão de ingressos é extremamente relevante. De acordo com o OCA, até 6 de novembro de 2019, *Bacurau* vendeu mais 620 mil ingressos. Para comparação, longas-metragens significativos do cinema nacional atual como o anterior de Mendonça Filho, *Aquarius* (2016), vendeu 356 mil entradas; o comovente *Que Horas Ela Volta* (Anna Muylaert, 2015) chegou na marca 493 mil.

Importante salientar, como trata Bernardo Siaines em sua reportagem ao site *Filme B* em 4 de outubro de 2019, o resultado foi fruto de uma campanha pensada, ocorreu uma alta exploração do seu sucesso em festivais internacionais – que inclusive garantiu uma distribuição em mais

de 30 países. De acordo com o jornalista, ainda, os cinemas de rua representaram maior parcela da arrecadação de renda e de público da realização. Além disso, o Cinema São Luiz, tradicional de Recife e com entrada a custo popular (R\$ 6,2), foi o segundo maior em público.

Tal fato exhibe a importância que esse tipo de cinema de arte carrega, mesmo em 2019, para a vida das obras autorais nacionais, e dialoga com o discurso de Arthur Autran no primeiro capítulo desta pesquisa, que diz que uma revitalização de cinemas populares poderia potencializar a vida comercial de filmes nacionais. Ademais, *Bacurau* evidencia que um bom projeto de distribuição pode, sim, tornar uma obra que não atinge grande parcela das salas de *multiplex* bem rentável. O que pode levantar um questionamento de até onde a calamidade do sistema de fomento à área poderia atingir esse pequeno exibidor – que também recebe incentivos, como o PAR.

No cenário de 2019, é evidente que a independência parcial do Estado, procurada com as legislações de origens provisórias, não ocorreu. Assim, com o funcionando atravancado às custas de ações do Governo Federal, o cinema também é freado. A indústria se mostra parcialmente congelada. O FSA, que funciona diferente dessa busca inicial de independência, virou um órgão crucial para as áreas do audiovisual, principalmente para a produção. Sem o lançamento de chamadas por parte deste, o funcionamento de toda indústria cinematográfica é comprometido.

Da maneira que está, o resultado será visto mais para frente com poucos lançamentos de filmes nacionais, possivelmente já em 2020 e, certamente, em 2021 e 2022 – por conta da organização do cinema nacional, o ciclo entre as produções e os lançamentos demoram cerca de dois até três anos. Agravante disso é a ameaça de uma censura maquiada por parte do governo – não atribuindo verba a certos conteúdos por parte de um “filtro”, projetos seriam inviabilizados no início, o que ocorre justamente pela dependência que o cinema brasileiro exhibe perante o dinheiro público, é um corte pela raiz, diferente da ditadura militar, que havia a averiguação com a obra já terminada. Assim, no futuro, o atual ano pode parecer de duas maneiras, como uma época desaproveitada ou como o início de uma calamidade total. A resposta só o tempo dirá.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa cobre um período histórico de quase 30 anos desde o ressurgimento de medidas para o audiovisual. Inúmeras mutações aconteceram no país no âmbito político, econômico e cinematográfico após a Retomada do Cinema Brasileiro. Ironicamente, muito se vê dos ideais do governo de Fernando Collor no governo de hoje. Pode-se determinar que a história, pontualmente aqui a brasileira, vive de ciclos?

Ponto é, a indústria cinematográfica nacional renasceu e se reestruturou. Porém, isso foi aliado a um fortalecimento da entrada de empresas estrangeiras no setor e no território do país. Esses eventos propiciaram uma estabilização de um domínio e de uma concentração mercadológica.

Isso ocorreu em diferentes camadas. Há um acúmulo de influência e renda dos produtos estrangeiros, pontualmente hollywoodianos, diante dos nacionais. Dentro dos produtos brasileiros, há um monopólio de agentes específicos perante a outros que não são abraçados por tais agentes – grandes empresas privadas comandam o sistema econômico do cinema e quem não possui relação com estas empresas carrega desvantagens.

Em 2018, observando dados do OCA, 7,5% dos municípios brasileiros têm ao menos uma sala de cinema. O domínio das redes de exibições internacionais, mesmo revitalizando o setor, tornou o cenário exibidor diferente das composições anteriores à Retomada. A concentração dos *multiplex* em *shoppings centers*, estes que se localizam em grandes cidades, fez com o que o público periférico sofresse com uma maior dificuldade para ir ao cinema. O governo traçou medidas para contornar esse cenário – como o CPV. Mas o Estado exibe uma dependência de empresas privadas para isso, desse modo, o controle continua mesmo com uma ação direta governamental.

Segundo o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, a Ancine emitiu, em 2018, 387 Certificados de Produto Brasileiro (CPB) para longas-metragens. Destes, menos de 50% foram lançados. Portanto, mais da metade dos filmes registrados no ano não apareceram no circuito comercial, sendo restritos a festivais, mostras e à internet. Além disso, dos que apareceram em cartaz nos cinemas, apenas 7% dos títulos do país conseguiram ultrapassar a marca de 100 mil espectadores, entre estes, quatro alcançaram mais de um milhão de espectadores – 28 filmes estrangeiros atingiram a marca no mesmo ano.

Há um oligopólio nítido no sistema. O modelo mercadológico cinematográfico está ligado a uma economia nacional que é capitalista e permeada por ideias neoliberais. O governo, desse modo, mesmo criando leis para gerar melhor difusão e maior diversidade de conteúdo, não consegue escapar de tal natureza em que está inserido.

A legislação e as medidas que fomentam o audiovisual são construídas essencialmente baseadas sobre os alicerces desse mercado. Este que é um reflexo do domínio de agentes internacionais (*majors* e exibidoras *multiplex*) e nacionais específicos (Grupo Globo e poderosas produtoras independentes nacionais) que, inclusive, interligam-se constantemente para fazer uma manutenção de tal poderio. Com essa composição, tais ações do Estado se colocam como reféns da ideia de fazer o capital girar e aumentar. Dá-se, então, um paradoxo. O Governo Federal também gera uma manutenção do domínio.

Quem não está nessa roda encontra dificuldades de ocupação. Todavia, medidas governamentais poderiam construir uma nova esquematização em que a variedade fosse ligada ao lucro e amenizaria tal dinâmica. A maior parte das políticas tratadas nessa pesquisa apresentam fundamentos que pretendem alimentar a construção de um circuito com diversidade. Uma maior intensificação desse viés possivelmente diminuiria a dissonância.

Foi posto no texto que na produção concentra-se mais fomento, gerando a realização reconhecida de filmes com diversas temáticas e gêneros. Um melhor estudo de investimento na difusão poderia parear essa realidade com uma exibição mais diversificada e sustentável. O público assiste filmes brasileiros com propostas comerciais diferente das convencionais de *multiplex* – *Bacurau* é um potente exemplo. Ademais, ferramentas similares ou até existentes – como o próprio PAR e o CPV apresentam afinidade com essa proposta. Além disso, como diz a cineasta Bruna Laboissière, outros meios estão surgindo, assuntos que poderiam ser abraçados pelo próprio Estado.

Outras experiências contemporâneas têm trabalhado com novas estratégias – distribuição de impacto – junto com escolas, secretarias, espaços culturais e associações. Geralmente, com discussões após as exibições, o que contribui para a apropriação das diferentes linguagens cinematográficas e para o avanço no debate dos temas levantados pelo filme. Exemplos de tais iniciativas são as plataformas da Taturana Mobilização Social e do Videocamp, que conseguem conquistar nesses espaços um público muito mais expressivo do que o das salas de cinema. Outra frente é articular sessões com associações de cegos e de surdos, já que obras recentes financiadas com verba pública devem produzir o pacote de acessibilidade. (LABOISSIÈRE, 2018)

Entretanto, como visto no capítulo 3, o momento de 2019 se apresenta muito distante de propiciar alterações em tal dinâmica, estando permeado por ideologias que podem ainda fortalecê-la. Temores que apareceram no governo de Michel Temer deram realmente as caras já no início do governo de Jair Messias Bolsonaro. A preocupação desse setor cultural pode se alterar. O desejo por uma comercialização que integralize conteúdos diversificados numa proposta de não homogeneização, proporcionando a sustentabilidade altamente econômica conjunta ao auxílio de ações do Estado, pode dar lugar ao desejo da simples sobrevivência sem que a intervenção direta do governo o transforme em algo não só mais homogeneizado pelos próprios agentes privados que o compõe, mas também por ideais iconoclastas e conservadores da atual política.

REFERÊNCIAS

ANCINE. Ancine apresenta estudo sobre diversidade de gênero e raça no mercado audiovisual. 25 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

ANCINE. Ancine divulga lista de projetos da Chamada Fluxo Contínuo para Cinema. 7 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-divulga-lista-de-projetos-da-chamada-fluxo-cont-nuo-para-cinema-0>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

ANCINE. Ancine divulga resultados da aferição da cota de tela 2004. 5 de maio de 2005. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-divulga-resultados-da-aferi-o-da-cota-de-tela-2004-rio-de-janeiro>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

ANCINE. Aprovadas cotas para mulheres, negros e indígenas em edital para produção cinematográfica. 28 de março de 2018. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/aprovadas-cotas-para-mulheres-negros-e-ind-genas-em-edital-para-produ-o>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

ANCINE. Bilheteria cresce e filmes brasileiros batem recorde de lançamentos em 2016. 30 de janeiro de 2017. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/bilheteria-cresce-e-filmes-brasileiros-batem-recorde-de-lan-amentos-em-2016>> Acesso em 22 de novembro de 2019.

ANCINE. Câmara Técnica de Cinema define aferição da Cota de Tela 2019. 25 de outubro de 2018. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/c-mara-t-cnica-de-cinema-define-aferi-o-da-cota-de-tela-2019>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

ANCINE. MinC e Ancine anunciam investimento de R\$ 471 milhões no setor audiovisual. 12 de março de 2018. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/minc-e-ancine-anunciam-investimento-de-r-471-milh-es-no-setor-audiovisual>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

ANCINE. Publicado decreto que estabelece a Cota de Tela para 2018. *Ancine*. 2017. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-estabelece-cota-de-tela-para-2018>>. Acesso em: 16 de out. de 2019.

ANCINE. PRODAV – Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro Regulamento Geral. Ancine. 2018. Disponível em: <https://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/regulamento-geral-do-prodav/RG_PRODAV_versao_07.11.18___Apos_Resolucoes_178_180_e_182.pdf>. Acesso em: 25 de out. de 2019.

ANTUNES, Juliana. In: JUCÁ, Beatriz. Arrocho retira apoio para ida de realizadores brasileiros a festivais internacionais. *El País*. 2019. Disponível em:

<https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/14/cultura/1568413470_132564.html>. Acesso em 18 de novembro de 2019.

ARBEX, Thais; BILENKY, Thais. Ministério de Temer deve ser o primeiro sem mulheres desde Geisel. *Folha de S. Paulo*. 12 de maio de 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1770420-ministeriado-de-temer-deve-ser-o-primeiro-sem-mulheres-desde-geisel.shtml>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

ARAÚJO, Carla. O material jornalístico produzido pelo Estadão é protegido por lei. As regras têm como objetivo proteger o investimento feito pelo Estadão na qualidade constante de seu jornalismo. *Estadão*. 4 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,troca-na-ancine-tem-fundo-politico-e-constantes-reclamacoes-com-trabalho-de-debora-ivanov,70002138641>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO/MINISTÉRIO DA CULTURA. Recine. Plano Nacional de Cultura. 2018. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/tag/recine/>>. Acesso em: 25 de out. de 2019

AUTRAN, Arthur. O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro: Ontem e Hoje. 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1643-1.pdf>>. Acesso em: 15 de out. de 2019

AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor. *Revistas USP*, p. 119-135, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68095/70653>>. Acesso em: 22 set. 2019.

BACK TO MARACANÃ. Events. Facebook: Back To Maracanã. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/BacktoMaracanathefilm/events/?ref=page_internal. Acesso em: 23 de novembro de 2019.

BALLOUSSIER, Anna Virginia; GENESTRETI, Guilherme. Possível novo presidente da Ancine, Sérgio Sá Leitão divide opiniões. *Folha de S. Paulo*. 20 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/02/1860226-possivel-novo-presidente-da-ancine-sergio-sa-leitao-divide-opinioes.shtml>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

BARONE, J. G. Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro. *Famecos*, n. 20, p. 6-11, 2008.

BARROS, Otávio Rêgo. In: SOARES, Jussara. Governo estuda tirar Fundo Setorial do Audiovisual da Ancine e levar para Secretaria Especial de Cultura. *O Globo*. 23 de julho de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/governo-estuda-tirar-fundo-setorial-do-audiovisual-da-ancine-levar-para-secretaria-especial-de-cultura-23827653>>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

BERGAMO, Mônica. Conselho Superior de Cinema realizará primeira reunião do ano nesta semana. *Folha de S. Paulo*. 14 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2019/10/conselho-superior-de-cinema-realizara-primeira-reuniao-do-ano-nesta-semana.shtml>>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

BRDE; FSA/ANCINE. Chamada Pública BRDE/FSA PRODAV 06/2017- Resultado Final. BRDE. 2017. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/Resultado%20Final%20PRODAV%2006-2017.pdf>>. Acesso em: 11 de nov. de 2019.

BRDE; FSA/ANCINE. Resultados da Chamada Pública BRDE/FSA fluxo contínuo produção para cinema 2018. Disponível em <<http://www.brde.com.br/fsa/resultados/resultados-finais-fluxo-contínuo/resultados-da-chamada-publica-brde-fsa-fluxo-contínuo-producao-para-cinema-2018/>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

BRESCIANI, Eduardo. Com novos diretores na Ancine, governo acabará com um dos últimos ‘bunkers’ pró-Dilma. *O Globo*. 19 de janeiro de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/com-novos-diretores-na-ancine-governo-acabara-com-um-dos-ultimos-bunkers-pro-dilma-20796238>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

BUTCHER, Pedro. 2006. *A Dona Da História – Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CARVALHO, Milena Times de; GERALDES, Cristina Elen. Cinema Perto de Você: análise de uma política pública de acesso ao cinema nacional. *Revista Eptic*. 2016. Disponível em:< <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/5218>>. Acesso em: 20 de out. de 2019.

CHALUPE, Hadija. *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*. São Paulo: Ecofalante, 2010.

COSTA, Samuel. Osmar Terra nomeia Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual. *Estadão*. 24 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,osmar-terra-nomeia-comite-gestor-do-fundo-setorial-do-audiovisual,70003062743>>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

EARP, Fábio S. Sá; SROULEVICH, Helena. (2009). O mercado de cinema no Brasil. In: Lia Calabre. (Org.). Políticas culturais: reflexões e ações. Rio de Janeiro e São Paulo: Casa de Rui Barbosa e Itaú Cultural. p. 181-199. Disponível em:< https://politicasculturais.files.wordpress.com/2010/03/earp_-o-mercado-de-cinema-no-br-2009.pdf>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

EDUARDO, Cléber. Luiz Carlos Barreto. *Cinema*. 1997-1998. São Paulo, v. II, n. 10, dez. 1997 – fev. 1998. p. 8-9.

FILME B. Retomada – 20 anos depois. *Filme B*. 2015. Disponível em: < http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/revistafestivaldoria2015_versaoweb.pdf>. Acesso em: 25 de out. de 2019

FREIRE, R.L.; ZAPATA, N. H. A. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. *Revistas USP*, p. 176- 201, 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/135195/136941>>. Acesso em: 08 de out. de 2019.

FSA/ANCINE. Recursos disponibilizados para Ações e Programas – 2008 a 2018. *Ancine*. 2019. Disponível em:

<<https://fsa.ancine.gov.br/?q=resultados/investimentos/valores-investidos>>. Acesso em: 25 de out. de 2019.

G1. Bolsonaro transfere Conselho Superior do Cinema do Ministério da Cidadania para a Casa Civil. *G1*. 18 de julho de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/07/18/bolsonaro-transfere-conselho-superior-do-cinema-do-ministerio-da-cidadania-para-a-casa-civil.ghtml>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

G1. Diretor de 'Aquarius' liga escolha para o Oscar à 'realidade política' do país. *G1*. 12 de setembro de 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/09/diretor-de-aquarius-liga-escolha-para-o-oscar-realidade-politica-do-pais.html>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

GATTI, André Piero A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã [recurso eletrônico] / André Piero Gatti - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GENESTRETI, Guilherme. Ancine dá nota a diretores e provoca críticas entre cineastas. *Folha de S. Paulo*. 18 de agosto de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/ancine-da-nota-a-diretores-e-provoa-criticas-entre-cineastas.shtml>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

GENESTRETI, Guilherme. Produtores temem que edital da Ancine concentre recursos em duas empresas. *Folha de S. Paulo*. 13 de agosto de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/produtores-temem-que-edital-da-ancine-concentre-recursos-em-duas-empresas.shtml>>. Acesso em 18 de novembro de 2019.

GIANNINI, Alessandro; ARAGÃO, Helena. 'De pernas pro ar' X 'Vingadores': a briga que resume o problema de distribuição do cinema nacional. *O Globo*. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/de-pernas-pro-ar-vingadores-briga-que-resume-problema-de-distribuicao-do-cinema-nacional-23647029>>. Acesso em 18 de novembro de 2019.

IMDB. Back To Maracanã. IMDB. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt8420768/>>

>. Acesso em 23 de novembro de 2019

IMDB. Serial Kelly. IMDB. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt7685600/>>

>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

IVANOV, Debora. In: RISTOW, Fabiano. Presidente da Ancine vai priorizar investimento na distribuição de filmes em 2018. *O Globo*. 12 de dezembro de 2017, cultura, filmes. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/presidente-da-ancine-vai-priorizar-investimento-na-distribuicao-de-filmes-em-2018-22174265>>. Acesso em 18 de novembro de 2019.

JUCÁ, Beatriz. Arrocho retira apoio para ida de realizadores brasileiros a festivais internacionais. *El País*. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/14/cultura/1568413470_132564.html>. Acesso em 18 de novembro de 2019.

LABOISSIÈRE, Brunna. A batalha da produção e da exibição do cinema independente nacional. *Itaú Cultural*. 03 de outubro de 2018. Disponível em: < https://www.itaucultural.org.br/a-batalha-da-producao-e-da-exibicao-do-cinema-independente-nacional#_ftn7>. Acesso em: 24 de novembro de 2018

LIMA, Paulo Santos. Cinema se rende ao "conceito Multiplex'. *Folha de S. Paulo*. 23 ago. 1998. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac23089801.htm>>. Acesso em: 18 set. 2019.

LOPES, T. C. S. S. Desafios atuais da distribuição de filmes independentes no Brasil. 2014. 98 p. Monografia (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense. Disponível em:<<http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/96>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

MELO, Maria Cristina C. *Comercialização de Filmes Independentes e o Caso 3 Efes*. São Carlos, 2014. Tese (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos. Disponível em: < <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/5625/6452.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 15 de out. de 2019

MINISTÉRIO DA CULTURA. Em gráfico, veja a importância da indústria criativa para o crescimento da economia. *GI*. 8 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/especial-publicitario/cultura-gera-futuro/noticia/2018/11/08/em-grafico-veja-a-importancia-da-industria-criativa-para-o-crescimento-da-economia.ghtml>>. Acesso em 22 novembro de 2019.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Mulheres, negros e indígenas são maioria das inscrições nos editais da primeira etapa do programa #AudiovisualGeraFuturo. 6 de junho de 2018. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/mulheres-negros-e-indigenas-sao-maioria-das-inscricoes-nos-editais-da-primeira-etapa-do-programa-audiovisualgerafuturo/>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

MINISTÉRIO DA CULTURA; FSA/ANCINE. Ata da sessão pública para aferição do prêmio adicional de renda 2017-2018. 2019. Disponível em: <<http://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2018/12/ATA-DA-COMISS%C3%83O-PAR-2018-HABILITA%C3%87%C3%83O-lista-definitiva.pdf>>. Acesso em: 25 de out. de 2019

MIRANDA, André. Enquanto 48% dos cinemas do mundo já são digitais, o Brasil só modernizou 14% de suas salas. *O Globo*. 2011. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/enquanto-48-dos-cinemas-do-mundo-ja-sao-digitais-brasil-so-modernizou-14-de-suas-salas-2897543>>. Acesso em: 26 de out. de 2019.

NIKLAS, Jan. Ancine atende ao TCU e muda análise de prestação de contas de projetos financiados pela agência. *O Globo*. 25 de setembro de 2019. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/ancine-atende-ao-tcu-muda-analise-de-prestacao-de-contas-de-projetos-financiados-pela-agencia-23973076>>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

OCA/ANCINE. Informe Anual Exibição 2018. *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual*. 19 de junho de 2019. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/informe-anual-exibi%C3%A7%C3%A3o-2018-1>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

OCA/ANCINE. Listagem de Filmes Brasileiros e Estrangeiros Exibidos - 2009 a 2018. 3 de julho de 2019. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2120_0.pdf>. Acesso em: 11 de nov. de 2019

OCA/ANCINE. Valores Captados por Projeto Incentivado e por Investidor - Em Reais (R\$) - 2007 a 1º Semestre de 2019. *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual*. 2019. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/836.pdf>>. Acesso em: 25 de out. de 2019.

OCA. Mercado Audiovisual Brasileiro. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>>. Acesso em 24 de novembro de 2019.

O GLOBO. A quantidade de filmes nacionais lançados, ano a ano. *O Globo*. 2016. Disponível em: <<https://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/a-quantidade-de-filmes-nacionais-lancados-no-cinema-ano-a-ano.html>>. Acesso em: 11 de out. de 2019

O GLOBO. Conselho Superior de Cinema amplia espaço para streaming e games. *O Globo*. 5 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/conselho-superior-de-cinema-amplia-espaco-para-streaming-games-23282347>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

O GLOBO. Conselho Superior de Cinema aprova modelo de cobrança de Condecine para Vídeo Sob Demanda. *O Globo*. 5 de junho de 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/conselho-superior-de-cinema-aprova-modelo-de-cobranca-de-condecine-para-video-sob-demanda-22749591>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

OLIVEIRA, Carol. Estagnação? Base de usuários da Netflix no Brasil cresce cada vez menos. 17 de julho de 2019. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/negocios/estagnacao-base-de-usuarios-da-netflix-no-brasil-cresce-cada-vez-menos/>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

OTAVIO, Chico. Presidente afastado da Ancine vira réu em processo por associação criminosa. *O Globo*. 2 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/presidente-afastado-da-ancine-vira-reu-em-processo-por-associacao-criminosa-23922163>>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

PEIXOTO, Rafael. Brasileiro quer ver aventura, mas cinema nacional produz drama e comédia. *Folha de S. Paulo*. 9 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/11/cinema-brasileiro-produz-o-que-o-publico-quer-ver.shtml>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

RANGEL, Manoel. Apresentação do Diretor-Presidente Manoel Rangel no lançamento do Programa Cinema Perto de Você. Ancine. Sem data. Disponível em: <https://cinemapertodevoce.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacao_manuel_rangel.pdf>. Acesso em: 20 de out. de 2019

RIBEIRO, Luci. O material jornalístico produzido pelo Estadão é protegido por lei. As regras têm como objetivo proteger o investimento feito pelo Estadão na qualidade constante de seu jornalismo. *Estadão*. 3 de janeiro de

2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,governo-nomeia-novo-presidente-da-ancine,70002137544>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

RISTOW, Fabiano; NIKLAS, Jan. Bolsonaro reduz membros da indústria no Conselho Superior do Cinema, que será presidido por Onyx Lorenzoni. *O Globo*. 19 de julho de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-reduz-membros-da-industria-no-conselho-superior-do-cinema-que-sera-presidido-por-onyx-lorenzoni-23818331>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

RISTOW, Fabiano. Presidente da Ancine suspende repasse de verbas para o audiovisual. *O Globo*. 19 de abril de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/presidente-da-ancine-suspende-repasse-de-verbas-para-audiovisual-23610669>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

RISTOW, Fabiano. Sem diretoria colegiada, Ancine dá 'superpoder' ao presidente Alex Braga. *O Globo*. 1 outubro de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/sem-diretoria-colegiada-ancine-da-superpoder-ao-presidente-alex-braga-23987136>>. Acesso em 18 de novembro de 2019.

RISTOW, Fabiano; NIKLAS, Jan; SOARES, Jussara. Mudança no fundo de fomento é mais um impasse que estrangula o cinema nacional em 2019. *O Globo*. 2 de julho de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/mudanca-no-fundo-de-fomento-mais-um-impasse-que-estrangula-cinema-nacional-em-2019-23828014>>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

RODRIGUES, Leonardo. Se a Vida Começasse Agora: A polêmica história do filme desautorizado pelo Rock in Rio. *Uol*. 16 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/16/se-a-vida-comecasse-agora-a-polemica-historia-do-filme-desautorizado-pelo-rock-in-rio.htm>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

SANFILIPPO, Giovanni. Gaby Amarantos vai estreiar no cinema no papel de uma serial killer. *O Globo*. 8 de outubro de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/gaby-amarantos-vai-estreiar-no-cinema-no-papel-de-uma-serial-killer-21921753>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

SENNA, Orlando. 2003. A semente e a floresta: o cinema e o desafio audiovisual do Brasil. *Revista de Cinema*, São Paulo, v. IV, n. 40, ago. p. 57.

SIMIS, Anita. 2009. A Cota de Tela e o Cinema Brasileiro. *Revista do PPG em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará*. Disponível em: <<http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=95&path%5B%5D=160>>. Acesso em: 25 de out. de 2019.

SIMIS, Anita. Marcos na exibição de filmes no Brasil. *Políticas Culturais em Revista*, p.59-94, Salvador, 2017. Disponível em <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24440/16204>>. Acesso em: 22 set. 2019.

SOARES, Jussara. Governo estuda tirar Fundo Setorial do Audiovisual da Ancine e levar para Secretaria Especial

de Cultura. *O Globo*. 23 de julho de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/governo-estuda-tirar-fundo-setorial-do-audiovisual-da-ancine-levar-para-secretaria-especial-de-cultura-23827653>>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

SOUSA, Ana Paula. Análise: Governo Bolsonaro começa a deixar sua marca no audiovisual. *O Globo*. 20 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/analise-governo-bolsonaro-comeca-deixar-sua-marca-no-audiovisual-1-24042129>> Acesso em 22 de novembro de 2019.

SOUSA, Ana Paula. Quais são as motivações de Bolsonaro ao puxar o cinema nacional para perto de si? *O Globo*. 18 de julho de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/quais-sao-as-motivacoes-de-bolsonaro-ao-puxar-cinema-nacional-para-perto-de-si-23817976>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

SOUZA, Ana Paula. Ancine vive soma de crises que podem paralisar o cinema. *Folha de S. Paulo*. 4 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/ancine-vive-soma-de-crises-que-podem-paralisar-o-cinema.shtml>>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

SUPERINTENDÊNCIA DE ANÁLISE DE MERCADO/ANCINE. Distribuição Satelital - Nota Técnica. OCA. 2018. Disponível Em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/distribuicao_satelital_nota_tecnica.pdf>. Acesso em: 26 de outubro 2019.

SUPERINTENDÊNCIA DE ANÁLISE DE MERCADO/ANCINE. Informe Anual Distribuição em Salas 2018. *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual*. 26 de junho de 2019. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/informe-anual-distribui%C3%A7%C3%A3o-em-salas-2018-0>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

SUPERINTENDÊNCIA DE ANÁLISE DE MERCADO/ANCINE. Relatório Anual Exibição 2010. *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual*. 2011. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/relat%C3%B3rio-anual-exibi%C3%A7%C3%A3o-2010>>. Acesso em: 25 de outubro de 2019

SUPERINTENDÊNCIA DE ANÁLISE DE MERCADO/ANCINE. Relatório Anual Exibição 2014. *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual*. 2015. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/Anuario_2014.pdf>. Acesso em: 25 de outubro de 2019.

TRUFFI, Renan; GALHARDO, Ricardo. Ministro da Cidadania minimiza extinção de pasta da Cultura e Esportes, mas pede orçamento. *Estadão*. 02 de janeiro 2019. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,ministro-da-cidadania-minimiza-extincao-de-pasta-da-cultura-e-esportes-mas-pede-orcamento,70002664465>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

TUON, Ligia. Dilema na reforma tributária: como taxar os serviços digitais? *Exame*. 10 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/economia/reforma-levanta-dilema-como-tributar-servicos-como-spotify-e-netflix/>>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

VARGAS, Mateus. Ancine fecha para balanço e busca blindar-se de Bolsonaro. *Uol/Terra*. 3 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/cinema/ancine-fecha-para-balanco-e-busca-blindar-se-de-bolsonaro,ede4db40e49c405082aa23440f70956b5lnvq54q.html>>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

WAINER, Bruno. In: GENESTRETI, Guilherme. Produtores temem que edital da Ancine concentre recursos em duas empresas. *Folha de S. Paulo*. 13 de agosto de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/produtores-temem-que-edital-da-ancine-concentre-recursos-em-duas-empresas.shtml>>. Acesso em 18 de novembro de 2019.