

# Cultura e estratégia nacional para o desenvolvimento

## Políticas audiovisuais de amplo espectro na economia criativa

Culture and national development strategy

Far-reaching audiovisual policies in the creative economy

**Ruy Alkmim rocha Filho\***  
**Joane dos santos Araújo\*\***

► DOI: <https://doi.org/10.4322/principios.2675-6609.2024.169.005>



Acervo Depositphotos

## RESUMO

O artigo tem como objetivo compreender o papel das políticas para o setor audiovisual na proteção contra a concorrência predatória externa, bem como as tentativas de desmontá-las, nos governos Temer e Bolsonaro. Compreende-se que a economia da cultura é um elemento basilar para o desenvolvimento nacional sustentável, sendo possível tomar o audiovisual como um dos setores nos quais há maiores avanços, mesmo com deficiências estruturais. Como estratégia metodológica, nos propomos a mapear essas políticas, analisando relatórios produzidos pela Ancine e pelo Observatório do Cinema e do Audiovisual, entre outros. Conclui-se que, mesmo com avanços na produção em diferentes formatos, com diferentes estéticas, persistem problemas na distribuição e exibição de obras brasileiras e na concentração de recursos. Cabe considerar a carência de medidas para fomentar a crítica, a pesquisa, a promoção, a formação de público, a preservação e qualificação profissional como elementos indispensáveis para o desenvolvimento do cinema, da televisão e do vídeo. Um diagnóstico permite lançar as bases para um projeto de desenvolvimento nacional que tome a cultura como eixo norteador.

**Palavras-chave:** Audiovisual. Economia criativa. Políticas públicas. Desenvolvimento.

## ABSTRACT

The article aims to understand the role of policies for the audiovisual sector in protecting against predatory external competition, as well as the attempts to dismantle them, under the Temer and Bolsonaro governments. It is understood that the economy of culture is a fundamental element for sustainable national development, making it possible to consider audiovisual as one of the sectors in which there are greatest advances, even with structural deficiencies. As a methodological strategy, we propose to map these policies, analyzing reports produced by Ancine and the Cinema and Audiovisual Observatory, among others. It is concluded that even with advances in production in different formats, with different aesthetic tendencies, problems persist in the distribution and exhibition of Brazilian works and in the concentration of financial resources. It is worth considering the lack of measures to encourage criticism, research, promotion, audience training, preservation and professional qualification as indispensable elements for the development of cinema, television and video. A diagnosis makes it possible to lay the foundations for a national development project that takes culture as its guiding axis.

**Keywords:** Audiovisual. Creative economy. Public policies. Development.

## 1. INTRODUÇÃO

O presente artigo discute a relevância da cultura para a construção de uma estratégia nacional que fundamente o desenvolvimento sustentável e soberano, tomando o audiovisual como setor exemplar quanto a políticas públicas que geraram resultados sociais e econômicos expressivos. Também são postas em pauta as tentativas que ocorreram nos governos Temer e Bolsonaro para desarticular organismos e iniciativas estruturantes. Como metodologia, serão utilizadas pesquisa bibliográfica e análise documental, bem como o mapeamento de instituições e ações governamentais voltadas para esse setor artístico e econômico. No próximo tópico apresentaremos uma descrição e uma problematização do cenário na economia criativa e no audiovisual, elencando alguns conceitos importantes para a compreensão do campo e dados que indicam o potencial econômico dessas áreas no Brasil e no mundo.

A partir disso, mapeamos instituições e políticas que tiveram origem nos últimos 30 anos e que propiciaram dinamismo à produção e distribuição de obras televisuais e cinematográficas. No tópico seguinte, discutimos as ameaças ao segmento produtivo, com os governos Temer e Bolsonaro vulnerabilizando a cadeia produtiva do cinema e da televisão. Em seguida elencamos as iniciativas destinadas a restaurar mecanismos que fomentaram o setor, servindo de contraponto à concorrência desleal, em larga medida representada pelo complexo audiovisual hollywoodiano. Por fim, concluímos apontando nossas proposições para enfrentar as deficiências e aproveitar as potencialidades desse ramo produtivo no Brasil.

## 2. PROBLEMATIZAÇÃO: COMPREENDENDO O CENÁRIO DA ECONOMIA CRIATIVA E DO AUDIOVISUAL

Cada vez mais se destacam no debate sobre desenvolvimento nacional os efeitos da cultura para a geração de oportunidades, emprego e renda. Há mais de 25 anos, termos como economia criativa, economia da cultura ou indústrias criativas despontam na mídia, na gestão pública ou em universidades e centros de pesquisa, designando atividades produtivas ligadas à literatura, música, moda, circo, jogos eletrônicos, audiovisual, festas, eventos, artes cênicas e plásticas, entre outras, podendo apresentar diferenças de classificação entre os países. Os termos começaram a ser empregados no Reino Unido, ainda nos anos 1990. Conforme comenta Miguez (2007, p. 96-97), essas expressões emergem a partir da crescente convergência entre comunicação, telecomunicações e informática, do despontar de megaconglomerados da cultura ou da aproximação entre turismo, entretenimento e cultura:

É deste ponto de vista que deve ser compreendida a emergência da temática das “indústrias criativas” e da “economia criativa”, certamente duas das expressões contemporâneas mais potentes do enlace entre cultura e economia. A economia criativa trata dos bens e serviços baseados em textos, símbolos e imagens e refere-se ao conjunto distinto de atividades assentadas na criatividade, no talento ou na habilidade individual, cujos produtos incorporam propriedade intelectual e abarcam do artesanato tradicional às complexas cadeias produtivas das indústrias culturais.

A relação entre produção cultural imaterial e material alcança novas nuances. A música é imaterial, mas seus suportes físicos — desde os antigos cilindros aos formatos mais recentes, como o disco, a fita cassete, o CD, o DVD e o *pen drive*, entre outros — evidenciaram o impacto material da cadeia produtiva criada pela cultura. Mesmo em plena plataformação

Se já está consolidado o conceito de indústria 4.0, se faz necessário falar em indústria cultural 4.0, em face das mudanças nos paradigmas produtivos. Sobram experiências com desdobramentos alvissareiros ou preocupantes. Um exemplo é a aplicação da inteligência artificial na música, no cinema e em outras áreas artísticas, muitas vezes em detrimento do trabalho criativo, visando unicamente à reprodução do capital

da música, muitos ouvintes não abrem mão do suporte físico, retomando até mesmo o disco de vinil. Assim ocorre com as demais linguagens. Por mais que o consumo tenha se modificado com o atual estágio da digitalização<sup>1</sup>, conforme atestam os aplicativos de música, a plataformação da cultura também implica produção material e distribuição em larga escala, agora sob a lógica do algoritmo. E até usuários contumazes de serviços como Amazon, Spotify ou Deezer continuam a adquirir pôsteres, livros físicos ou outros itens de colecionador, mas isso não para por aí. Há relação com consumo de roupas, brinquedos ou até eletrodomésticos atrelados a músicas, filmes, novelas, eventos, jogos, assumindo um dinamismo que nos impede de delimitar onde termina a influência da economia criativa.

As relações produtivas alcançam tamanho nível tecnológico que para alguns especialistas a humanidade já está na Quarta Revolução Industrial<sup>2</sup>. Certamente, se já está consolidado o conceito de indústria 4.0, se faz necessário falar em indústria cultural 4.0, em face das mudanças nos paradigmas produtivos. Sobram experiências com desdobramentos alvissareiros ou preocupantes. Um exemplo é a aplicação da inteligência artificial na música, no cinema e em outras áreas artísticas, muitas vezes em detrimento do trabalho criativo, visando unicamente à reprodução do capital<sup>3</sup>.

Há um nítido contraste entre esses termos e o conceito de indústria cultural, estabelecido por Theodor Adorno e Max Horkheimer, que alude à forma como a reprodução de produtos culturais no capitalismo serve menos à crítica e à emancipação e mais ao lucro. Ao diluir a essência da arte em obras reproduzidas em massa, estabelecendo o lucro como prioridade em

**1** CDs, DVDs, fitas de vídeo DVCam, entre outros, já continham informação em formato digital. O computador já é elemento fundamental na produção de cultura há pelo menos três décadas.

**2** A Quarta Revolução Industrial envolve o uso de tecnologias como a internet das coisas, robótica, inteligência artificial e computação em nuvem, dando origem a uma indústria 4.0 (CNI *et al.*, *s.d.*).

**3** A pressão dos grandes estúdios cinematográficos para se usar de forma indiscriminada a inteligência artificial motivou uma greve dos artistas em Hollywood. Existe a possibilidade de que o movimento alcance outros setores, como o de jogos eletrônicos (Rothenberg, 2023).



Acervo Depositphotos

O setor de audiovisual no Brasil precisa de investimento e regulação para enfrentar a concorrência predatória das produções multimilionárias dos grandes estúdios estadunidenses

detrimento do fazer artístico, desconsiderando o potencial crítico, a necessidade de reflexão, o tempo para a maturação das ideias, a indústria cultural serve a propósitos conservadores.

Essa análise segue relevante, mas cabe citar o contraponto feito por Walter Benjamin em sua análise da reprodutibilidade da obra artística (Benjamin, 2017, p. 57), sustentando que a “técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição”. Benjamin via no cinema esse potencial que hoje chamaríamos de disruptivo, ao romper com cânones, aproximar a arte da audiência, estabelecendo diálogos com os movimentos de massa. Isso nos leva ao esforço teórico formulado com a contribuição de Raymond Williams, Terry Eagleton e outros autores relacionados à perspectiva teórico-metodológica do materialismo cultural inglês, que põe em perspectiva a produção cultural contra-hegemônica, constituída mesmo no contexto capitalista.

A cultura é inestimável enquanto dimensão na qual se constroem e disseminam conhecimentos, saberes ou expressões de indivíduos, grupos ou povos. No entanto, uma parcela da sociedade ainda desconhece ou relativiza tanto a relevância imanente da cultura quanto seu potencial econômico. Não por acaso, desde os primeiros anos do século XXI, a ONU tem produzido diversos documentos e realizado eventos que tratam da complexa relação entre economia, cultura, criatividade e sustentabilidade, a ponto de declarar 2021 como o Ano Internacional da Economia Criativa para o Desenvolvimento Sustentável. A proposta visa estimular o crescimento inclusivo e sustentado, respeitando os direitos humanos, apoiando “países em desenvolvimento e países com economias em transição para diversificar a produção e as exportações, inclusive em novas áreas de crescimento sustentável, inclusive indústrias criativas” (Loconte, 2020).

Isso indica a relevância do tema, embora a pandemia ocasionada pela covid tenha de certo modo ofuscado essa deliberação, trazendo muito mais percalços para a sociedade, com destaque para a situação particularmente frágil de trabalhadoras e trabalhadores da

## Benjamin via no cinema esse potencial que hoje chamaríamos de disruptivo, ao romper com cânones, aproximar a arte da audiência, estabelecendo diálogos com os movimentos de massa

cultura, muitas vezes atuando na informalidade, em pequenos empreendimentos ou em cooperativas. As necessárias medidas prudenciais, que levaram ao fechamento temporário de bares, restaurantes, teatros, cinemas, casas de shows e livrarias, foram especialmente prejudiciais aos mais pobres no setor, embora tenham afetado também médias e grandes empresas. Mesmo diante da emergência sanitária, o estudo *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*, publicado pela Firjan em 2023, apresenta indicadores altamente positivos:

Sob a ótica da produção, a taxa de participação da indústria criativa na economia brasileira apresenta tendência de crescimento desde meados da década de 2000. Entre 2017 e 2020, a participação do PIB criativo no PIB do país cresceu ainda mais, aumentando de 2,61% para 2,91%. Como resultado, em 2020, o PIB criativo totalizou R\$ 217,4 bilhões — valor comparável à produção total do setor de construção civil e superior à produção total do setor extrativista mineral (Firjan, 2023, p. 5)<sup>4</sup>.

O paralelo com atividades tradicionais, marcadas por problemas ambientais graves, por baixa remuneração e baixo valor agregado, ilustra o potencial do segmento criativo, que movimenta mais de 217 bilhões de reais. Isso ocorre mesmo que a estrutura de fomento por parte do Estado no Brasil seja rudimentar em comparação com outros países. O potencial para expansão e inovação é elevado, como demonstra o crescimento na geração de empregos:

Sob a ótica do mercado de trabalho, a economia brasileira contava com mais de 935 mil profissionais criativos formalmente empregados em 2020. Esse valor representa um aumento de 11,7% em relação ao observado em 2017. Esse movimento torna-se ainda mais relevante ao [se] considerar que, no mesmo período, o mercado de trabalho brasileiro registrou contração de -0,1%. Isso evidencia a solidez do mercado criativo mesmo diante das relevantes oscilações político-econômicas e sociais que marcaram os últimos anos (Firjan, 2023, p. 5).

Em face de tantos estudos e dados alentadores, é necessário problematizar elementos que constituem barreiras para a evolução econômica da cultura. Há certa crítica superficial quanto às políticas públicas culturais, ignorando que, assim como diversos outros ramos da economia em todo o mundo, do chamado agronegócio à indústria automobilística, o setor é

<sup>4</sup> Necessário considerar que para a Firjan a indústria criativa reúne as seguintes atividades, divididas em quatro grandes áreas criativas: consumo (*design*, arquitetura, moda e publicidade), mídias (editorial e audiovisual), cultura (patrimônio e artes, música, artes cênicas e expressões culturais) e tecnologia (P&D, biotecnologia e TIC).



O uso de inteligência artificial foi uma das motivações da greve dos artistas em Hollywood. Na foto, trabalhadores do setor realizam manifestação em Los Angeles, Califórnia, em 21 de junho de 2023

amparado por iniciativas estatais. Não apenas no Reino Unido ou nos EUA, mas também na França, na Espanha ou na Coreia do Sul, apenas para citar alguns países que despontam com maior evidência nas plataformas de *streaming*<sup>5</sup>, verificam-se políticas expressivas de fomento e regulação há décadas. São exemplos dos muitos países que reconhecem a centralidade da cultura não apenas para o desenvolvimento econômico num sentido restrito, mas também para a preservação da soberania, da pluralidade de pensamentos e expressões dos povos. A economia criativa responde por ao menos 3,1% do Produto Interno Bruto mundial e 6,2% dos empregos, conforme o relatório *Repensar las políticas para la creatividad: plantear la cultura como un bien público global* (Unesco, 2022). A participação das indústrias criativas estaria na casa de 3 trilhões de dólares em 2022, mas é possível que o valor seja ainda maior<sup>6</sup> em decorrência da informalidade e da metodologia das pesquisas.

Voltando a atenção para a realidade brasileira, percebe-se o quanto as iniciativas governamentais para dar suporte à economia da cultura são recentes e ainda incompletas. Durante os governos Fernando Collor (1990-1992), Itamar Franco (1992-1994) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), o apoio à cultura se deu principalmente por via da renúncia fiscal, de acordo com as leis Rouanet (1991) e do Audiovisual (1993). Já nos governos Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e Dilma Rousseff (2011-2016), houve diversificação dos mecanismos de suporte, fortalecimento do Ministério da Cultura, aprovação do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura (Brasil, *s.d.*).

<sup>5</sup> Diversas notícias comentam a oferta de incentivos à cultura ou ao audiovisual, especificamente: Espanha... (2022); España (*s.d.*); Rodrigues (2021).

<sup>6</sup> O PIB mundial foi estimado em 101 trilhões de dólares no ano de 2022. Mas, como a delimitação das atividades que fazem parte das indústrias criativas varia, frequentemente excluindo setores intimamente ligados à cultura e à criatividade, é possível que o valor seja subestimado (Marcolino; Santiago, 2023).

No presente texto, destacamos o audiovisual como um exemplo de segmento produtivo em que observamos avanços tanto estéticos e econômicos quanto nas políticas públicas, bem como estudos que avaliam impacto e potencial de tais políticas. Aqui o setor é compreendido num sentido lato, agregando cinema, TV e vídeo, com produtos em diferentes formatos, distribuídos em salas de cinema, TV aberta ou por assinatura, vídeo doméstico, plataformas digitais, entre outras vias. Esse campo artístico demanda uso intensivo de equipamentos e muitos profissionais capacitados para utilizá-los.

A complexidade produtiva e o impacto socioeconômico do audiovisual permitem compreender as razões pelas quais esse mercado contribuiu com mais de 1,22 trilhão de reais<sup>7</sup> para o PIB mundial em 2019. Quando voltamos o nosso foco para o Brasil, os números também referendam a importância estratégica do cinema, da TV e do vídeo em convergência, considerando oportunidades já concretizadas com as plataformas de transmissão por internet. Estudo publicado pelo OCA/Ancine indica que o setor contribui mais do que indústrias tradicionais como a farmacêutica, têxtil e de equipamentos eletrônicos (Ancine..., 2020), adicionando 27 bilhões e 500 milhões de reais à economia em 2019 (Ancine, 2022b). São pelo menos 88.500 empregos diretos e formalizados no mesmo ano.

Nos formatos audiovisuais de maior viabilidade comercial, entre os quais destacamos séries e longas metragens, em animação ou com atores reais<sup>8</sup>, ficcionais ou documentais, cresce a demanda por pessoas qualificadas, bem como por máquinas e equipamentos eletrônicos de alto teor tecnológico. Também se tornam necessárias mais locações e, com isso, mais deslocamentos e mais diárias, num processo elaborado que começa com a idealização, prosseguindo na pré-produção, produção, pós-produção e distribuição. Torna-se cada vez mais necessário fazer a promoção da obra, que exige elevados investimentos em propaganda, inscrições em festivais e rodadas de negócios. Um processo tão complexo, sujeito a imprevistos, que frequentemente mobiliza equipes de mais de cem pessoas, acaba por demandar políticas públicas sólidas e ao mesmo tempo exige um alto nível de profissionalização de cada trabalhador. Em face disso, em diferentes momentos as condições materiais e históricas, somadas às necessidades e a certa organização política, criaram condições para que o audiovisual usufrísse de políticas e instituições próprias. Mapearemos a seguir as ações de regulação e fomento, bem como ameaças e estudos referentes aos resultados alcançados. Depois, nos propomos a relacionar contribuições para uma estratégia nacional de desenvolvimento a partir da cultura, partindo do exemplo proporcionado pelo audiovisual.

### 3. INSTITUIÇÕES E POLÍTICAS PARA O AUDIOVISUAL

O audiovisual sofreu com a desconstrução de políticas e instituições no começo dos anos 1990, durante o governo Fernando Collor, que implantou políticas neoliberais, fechando a Embrafilme, a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) e o Conselho Nacional de Cinema (Concine) (Gomes, 1996; Oricchio, 2003). Isso acarretou enfraquecimento da cadeia produtiva, que já estava em declínio desde os anos 1980 devido a diversos fatores, com destaque

<sup>7</sup> Entidades do setor projetam 324 bilhões de dólares para 2024, perfazendo 1 trilhão 600 bilhões e 500 milhões em moeda nacional, considerando o câmbio de 4,94 reais para um dólar (Global..., 2019).

<sup>8</sup> Contrariando a noção de que animações são eminentemente voltadas para o público infantil e estritamente ficcionais, são cada vez mais numerosas obras do gênero, tanto documentais quanto ficcionais, abordando temas adultos.

Falta fortalecer realizadores e empresas fora do eixo Rio-São Paulo ou mesmo nas periferias desses estados, assim como incentivar o protagonismo de populações pobres, negras, indígenas, de mulheres, LGBTQs, ciganas, imigrantes, entre outras. A distribuição e a exibição ainda estão defasadas, em face da complexidade e da influência de grupos que tornam o mercado concentrado

para a crise econômica pela qual passava o país, a concorrência predatória feita pelo cinema hollywoodiano<sup>9</sup>, problemas de distribuição, fechamento dos cinemas de rua e a concorrência com a televisão. Dessa forma, cresceu o desemprego e a desvalorização do conteúdo nacional, principalmente obras independentes de grandes emissoras ou grandes produtoras. Algumas políticas voltaram a ser estruturadas ainda nos anos 1990, contribuindo para a retomada do cinema brasileiro, mas apenas nos anos 2000 verifica-se uma estruturação mais robusta dos mecanismos públicos que vão dar apoio ao setor.

A Ancine foi criada em 2001, consolidando-se nos anos seguintes. A partir de 2003, o Ministério da Cultura conquista maior *status*, um orçamento maior — ainda que insuficiente para abarcar demandas históricas —, e a Secretaria do Audiovisual assume certo protagonismo, atuando em setores mais frágeis do cinema. No entanto, se as políticas voltadas para a cultura e para a produção cinematográfica passaram por progressos, outros segmentos essenciais permaneceram sem controle social significativo.

Ao longo de décadas, a radiodifusão no Brasil se estabeleceu sob domínio da iniciativa privada, com fraca regulação da sociedade ou do Estado. Nesse contexto, as emissoras públicas de televisão estiveram sob duas ameaças: a falta de financiamento e o desvio de finalidade, sendo frequentemente instrumentalizadas pelos governantes em exercício. Isso ocorreu — e em grande medida segue acontecendo — por fragilidade institucional, pressão de radiodifusores privados e limitada participação dos cidadãos. Aconteceram algumas ten-

<sup>9</sup> É preciso enfatizar que o audiovisual brasileiro não sofre concorrência desleal do cinema estrangeiro como um todo, pois filmes europeus e sobretudo asiáticos, latino-americanos ou africanos têm exibição restrita no Brasil, já que não dispõem das gigantescas verbas publicitárias ou do beneplácito de distribuidoras ligadas ao complexo midiático estadunidense. Não se vê um filme alemão ou coreano monopolizando salas de cinema como acontece com os *blockbusters*.

tativas de articular as dispersas e enfraquecidas emissoras denominadas educativas e universitárias com a TVE e a TV Cultura para atuar em rede, mas com resultados limitados. Em 2007, é criada a Empresa Brasil de Comunicações, que, entre outros órgãos de comunicação, passa a abrigar a TV Brasil, uma emissora federal com potencial para cumprir demandas históricas em termos de democratização da cultura, bem como os fundamentos estabelecidos pela Constituição Federal de 1988. A criação se deu por medida provisória, convertida em lei em 2008, estabelecendo uma série de princípios entre os quais podemos destacar:

III — produção e programação com finalidades educativas, artísticas, culturais, científicas e informativas;

IV — promoção da cultura nacional, estímulo à produção regional e à produção independente;

[...]

VIII — autonomia em relação ao governo federal para definir produção, programação e distribuição de conteúdo no sistema público de radiodifusão;

IX — participação da sociedade civil no controle da aplicação dos princípios do sistema público de radiodifusão, respeitando-se a pluralidade da sociedade brasileira (Brasil, 2008).

Em certa medida, esses objetivos foram cumpridos, ao menos quando tomamos alguns aspectos como referência, por exemplo a veiculação de obras cinematográficas nacionais. Em diversos anos a emissora foi líder na veiculação de obras brasileiras, como em 2015:

A TV Brasil é a emissora com maior número de longas-metragens nacionais programados no período, com 120 títulos, seguida da Globo, com 87 filmes, e da TV Cultura, com 55. Esses números constituem a quase totalidade da programação de filmes de longa-metragem brasileiros programados no segmento no período analisado, sendo irrisório o número de obras brasileiras de longa-metragem veiculadas na Band e na Record, redes que não programaram mais do que 1 e 3 obras, respectivamente, em uma única veiculação. Não houve veiculação de longas-metragens brasileiros na grade do SBT, emissora que, no entanto, programou 177 veiculações de filmes estrangeiros (Ancine, 2016).

Ainda em 2015, a TV Brasil foi a empresa que mais programou séries e minisséries brasileiras, com 53% do tempo total de programação dedicado a seriados de origem brasileira, seguida pela TV Cultura, com 31%. A Globo ficou na terceira posição, com apenas 10%. Outras emissoras ficaram bem abaixo disso, o que mostra as distorções do mercado no país.

O Fundo Setorial Audiovisual foi outra estrutura basilar, ao estabelecer mecanismos que ampliaram significativamente os investimentos em obras diversificadas, tanto cinematográficas quanto televisivas, que não tardaram a se distribuir também por plataformas de *streaming*. Em sinergia com a lei 12.485, de 2011, o fundo modificou o perfil da programação e passou a ser o principal meio para financiamento de projetos.

O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) constitui uma categoria de programação específica do Fundo Nacional da Cultura (FNC), vinculado ao Ministério da Cultura, e tem como objetivo o desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil. Criado pela lei nº 11.437, de 28/12/2006, e regulamentado pelo decreto nº 6.299, de 12/12/2007.

[...]

Para a execução do Fundo, foram criadas seis ações orçamentárias, sendo quatro de fomento e duas ações de administração dos recursos aplicados. As ações de fomento são:

1. apoio a projetos audiovisuais específicos;
2. equalização de encargos financeiros incidentes nas operações de financiamento;
3. investimentos em empresas e projetos; e
4. financiamento ao setor audiovisual. Os recursos do FSA são oriundos de contribuições recolhidas pelos agentes do mercado, principalmente da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel) (BNDES, *s.d.*).

Em conjunto, essas políticas apresentaram resultados importantes, que fizeram o lançamento de longas em circuito comercial saltar de 6 para 148 entre 1993 e 2022. As salas de cinema cresceram de 2.110 para 3.356 entre 2009 e 2018. E os números também foram expressivos na televisão:

Em relação ao segmento de TV, também foi observado um crescimento robusto na quantidade de obras registradas na Ancine, em especial a partir de 2013. A lei 12.485/2011 permitiu a ampliação da distribuição de conteúdo audiovisual brasileiro nas TVs a partir da adoção de cotas aplicadas de duas formas: número mínimo de canais brasileiros dentro de cada pacote ofertado ao assinante e obrigação de programação de conteúdos brasileiros nos canais de espaço qualificado. As obras destinadas inicialmente para a TV paga representaram, em média, 82,6% do total (Ancine, 2019).

No entanto, a participação do produto brasileiro no mercado ainda é pequena e instável, pois muitas obras ficam em cartaz durante poucas semanas, em poucas salas. O problema da produção foi enfrentado, embora subsistam deficiências, principalmente em termos de descentralização. Falta fortalecer realizadores e empresas fora do eixo Rio-São Paulo ou mesmo nas periferias desses estados, assim como incentivar o protagonismo de populações pobres, negras, indígenas, de mulheres, LGBTs, ciganas, imigrantes, entre outras. A distribuição e a exibição ainda estão defasadas, em face da complexidade e da influência de grupos que tornam o mercado concentrado. Muitos dos lançamentos nacionais têm pouca visibilidade, por ocuparem poucas salas, em poucas cidades, durante pouco tempo, com exíguo orçamento para promoção e divulgação. As TVs, especialmente as emissoras abertas, ainda adquirem poucas obras independentes, dando preferência para obras de produção própria ou para a aquisição de conteúdos estadunidenses. Necessário enfatizar que, quando se menciona conteúdo estadunidense, estamos tratando dos grandes estúdios hollywoodianos, também conhecidos como *majors*. Ou então são conteúdos produzidos pelos grandes conglomerados de mídia, que controlam as principais emissoras de TV estadunidenses. Em outras palavras, a audiência brasileira tem pouquíssimo acesso a obras independentes, mesmo que elas sejam provenientes dos Estados Unidos.

A televisão pode contribuir bem mais para a solução dos problemas nacionais, mas a TV aberta segue sem regulação desde os anos 1960<sup>10</sup>. Temos verdadeiros desertos audiovisuais, em que a produção e o visionamento de obras nacionais independentes são pequenos,

**10** O Código Brasileiro de Telecomunicações é de 1962, estando evidentemente defasado.



Audiência pública na Câmara dos Deputados debateu os ataques à comunicação pública no Brasil. Brasília, 22 de junho de 2016

embora seja elevada a audiência de conteúdos hollywoodianos ou das grandes emissoras brasileiras, especialmente da Globo, maior conglomerado de mídia do Brasil. Historicamente, as grandes emissoras se opõem a qualquer tipo de regulação, embora sempre tenham recebido subsídios e incentivos, na forma de empréstimos por via de bancos públicos, benefícios fiscais e investimento publicitário público. É um equívoco dizer que a TV aberta é gratuita, em oposição à TV por assinatura, já que de uma forma ou de outra o consumidor sustenta financeiramente as empresas, custeando por meio de impostos os empréstimos com juros abaixo do mercado e a publicidade estatal, entre outros benefícios, e ao mesmo tempo pagando pela publicidade privada, que está incluída nos preços de cada produto.

A lei 12.485, aprovada em 2011, trata dos serviços audiovisuais de acesso condicionado, isto é, a TV por assinatura, estabelecendo incentivos e cotas para canais que veiculem conteúdos brasileiros, em sinergia com o Fundo Setorial Audiovisual. O uso do termo serviços condicionados abre margem para discutir a regulação também das plataformas digitais de vídeo, pois já existia a percepção de que serviços como o YouTube e a Netflix despontariam como novos modelos para difusão, renunciando as tendências que se estabeleceram em poucos anos. Em decorrência da regulação, fortaleceram-se ou foram criados diversos canais que privilegiam conteúdo brasileiro, tais como o Canal Brasil, o Cine Brasil TV, o Canal Curta!, a programadora Box Brasil e o Arte 1.

#### 4. TENTATIVAS DE DESMONTAR AS POLÍTICAS PARA O AUDIOVISUAL

Já no governo Temer (2016-2018), tiveram início diversas tentativas de desarticular ou simplesmente desmontar os fundamentos que permitiram o desenvolvimento da indús-

## Um salto qualitativo nas políticas culturais em geral e especificamente no audiovisual criará instrumentos para enfrentar dilemas históricos na educação, na saúde e no desenvolvimento, reinserindo no debate público o tema da soberania conjugado com a efetivação da democracia

tria audiovisual no Brasil. O fim do Ministério da Cultura, que passou a ser uma secretaria, foi mais do que uma medida simbólica. Representou a redução de recursos, do *status* e da autonomia, assim como a gradativa descrédibilização da área, mesmo diante de resultados expressivos já alcançados.

Ainda em 2016, foi imposta uma espécie de intervenção na EBC, com a demissão do presidente Ricardo Melo, que deveria permanecer no cargo por quatro anos (Oliveira, 2016), nomeado pela presidente impedida Dilma Rousseff. Mecanismos importantes para a participação social e para a preservação da autonomia na instituição foram dissolvidos, como o conselho curador. Programas foram retirados da grade, sem justificativas técnicas, consulta à sociedade ou à representação dos funcionários (Tavares, 2019). Em 2019, a TV Brasil, empresa voltada para a comunicação pública, foi fundida com o canal NBR, de caráter institucional. A justificativa era economizar recursos, mas a medida foi duramente criticada por professores, pesquisadores, representantes da sociedade civil e funcionários. Cabe contextualizar que durante a presidência de Temer foram implementadas iniciativas conservadoras, como privatizações, a adoção do PPI, aumentando os preços dos combustíveis, ou a reforma trabalhista, que explicam a baixa popularidade do governante (Ferrari, 2018). Essa agenda não recebeu cobertura jornalística qualificada nos meios de comunicação pretensamente públicos, com a publicação de notícias sem aprofundar as análises, sem abrir espaço para o contraditório ou analisar os efeitos das decisões para o povo. Ao contrário, com frequência se adotava a defesa de iniciativas antipopulares.

O governo Bolsonaro (2019-2022) alinhou-se com o antecessor, tanto na economia quanto na cultura e na comunicação. A reforma da Previdência (2019) é um exemplo dessa afinidade, mas há outras medidas que merecem nota. A PEC nº 187/2019 definia a extinção de todos os fundos públicos infraconstitucionais, entre os quais figuravam o Fundo Nacional de Cultura e o FSA. A justificativa publicizada era evitar o engessamento dos investimentos. Todavia, se observarmos a agenda e o pensamento de Paulo Guedes, superministro da Economia, o objetivo mais provável seria empregar esses recursos para cobrir os déficits orçamentários. Se aprovada, a emenda constitucional inviabilizaria boa parte da cadeia produtiva do audiovisual. Em face de diversos problemas administrativos e da crescente intervenção governamental, a Ancine foi posta numa espécie de regime inercial, segundo Ikeda (2022):

Mesmo com muitos resultados positivos, a Ancine passou a ser duramente atacada a partir do governo Bolsonaro, tendo como base as tendências liberal e conservadora de seu governo. O lado liberal, representado pelo ministro da Economia, Paulo Guedes, busca reduzir ao máximo a participação do Estado na economia. Depois de extinguir o Ministério da Cultura, transformado em uma secretaria surpreendentemente subordinada ao Ministério do Turismo, Bolsonaro sinalizou para a extinção da Ancine, mas acabou recuando, pois seria necessária a prévia aprovação do Congresso Nacional, pelo fato de a Ancine ser uma agência reguladora. Pelo lado conservador, houve uma tentativa em [sic] restringir a expressão plural e diversa das temáticas relativas à cultura. Prolongando as estratégias belicosas de sua campanha eleitoral, Bolsonaro criticou o aporte de recursos públicos para projetos voltados para as pautas identitárias, em especial os conteúdos LGBTQIA+.

Em 2022, o orçamento aprovado para o ano seguinte excluía a Condecine (Plasse, 2022), principal fonte para o FSA. A decisão poderia estagnar todo o setor, sobrepondo-se a outras iniciativas prejudiciais. Entre o desmonte e a paralisação, o setor audiovisual e a sociedade vivenciaram também outras ameaças. Ao procurar censurar assuntos e conteúdos, foi ensaiado um retorno ao dirigismo cultural, isto é, à definição restritiva de temas e abordagens tidos como culturalmente relevantes pelo governo. Por outro lado, ao não publicar decreto definindo a cota de tela, Bolsonaro atendeu aos interesses das grandes produtoras internacionais, permitindo que *blockbusters* ocupassem ainda mais salas. O caso simbólico foi *Vingadores: ultimato*, que dominou 2.950 das 3.353 salas existentes, 88% do mercado exibidor nacional, um exemplo enfático de concorrência predatória, lesiva ao interesse público e à cadeia produtiva brasileira.

Já na EBC, as interferências governamentais cresciam, tornando mais evidentes as contradições. Isso motivou diversas críticas no Congresso Nacional, mesmo com ampla maioria conservadora nas duas casas. Em audiência pública na Comissão de Cultura da Câmara, representantes de entidades como o Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação e o Coletivo Intervezes se uniram nos questionamentos, denunciando ilegalidades e perda do caráter público nas empresas de comunicação. Gésio Fernandes, coordenador do Sindicato dos Jornalistas do Distrito Federal, relatou efeitos da ingerência governamental nos conteúdos produzidos, repercutindo até na saúde e no bem-estar dos funcionários:

Ele afirmou, por exemplo, que a renúncia do deputado eleito Jean Wyllys ao mandato não foi noticiada pela EBC, sendo que a empresa tem 350 jornalistas em Brasília. No caso da reforma da Previdência (PEC [nº] 6/[20]19), conforme Passos, só os defensores da medida estão sendo ouvidos pela TV pública. Ele lembrou que a lei prevê autonomia da emissora em relação ao governo para definir produção e programação de conteúdo. Ainda segundo ele, oito em cada dez empregados já sofreram com assédio moral dentro da empresa (Brasil, 2019).

Outro aspecto relevante foi o discurso que visava à criminalização de políticas públicas, espelhando o clima de denunciamento midiático tão bem aproveitado pela Operação Lava Jato. Existia uma campanha informal contra a Lei Rouanet, alimentada pela extrema direita e catalisada pelo governo. Em lugar de aprimorar mecanismos de prestação de contas, fiscalização e punição em caso de desvios, o que aconteceu foi a paralisia de programas e editais.

## 5. RECUPERAÇÃO DA CULTURA E DO AUDIOVISUAL: LACUNAS E DESAFIOS

Em 2023, com a vitória que levou ao terceiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva, diversas iniciativas apontam para uma nova retomada das políticas e dos investimentos na cultura e no audiovisual. A recriação do Minc, sob o comando de Margareth Menezes, e da SAV, encabeçada por Joelma Oliveira Gonzaga, serviram de marco inicial para esse novo momento. Cabe citar também a recuperação da Ancine e do FSA, com restabelecimento de chamadas e editais, com previsões iniciais de aporte estimadas em R\$ 1.225.200.000 e investimento de R\$ 1.075.190.000 para os programas Prodecine, Prodav e Proinfra (Toledo, 2023).

### Quadro 1 — Investimentos do FSA — 2023

|   |                        |
|---|------------------------|
| Linhas de crédito para infraestrutura         | R\$ 537 milhões        |
| Chamadas voltadas para cinema                 | R\$ 453,7 milhões      |
| Chamadas voltadas para cinema em seleção      | R\$ 313 milhões        |
| Chamadas para TV/Vídeo sob demanda            | R\$ 200 milhões        |
| Chamadas para TV/Vídeo sob demanda em seleção | R\$ 90 milhões         |
| Edital Ruth de Souza                          | R\$ 36 milhões         |
| Cinema nas cidades (pequenos exibidores)      | R\$ 6 milhões          |
| Chamadas para coprodução Brasil-Portugal      | 350 mil euros          |
| <b>Total</b>                                  | <b>R\$ 1,96 bilhão</b> |

Fonte: elaboração própria, com base em Ancine (2023)

A Ancine está trabalhando em novas linhas, contemplando outras demandas. Os investimentos previstos para 2023, de 1,96 bilhão de reais, e os realizados em 2022, da ordem de 1,8 bilhão, representam expressivo aumento em relação a 2020, quando o valor foi de 430 milhões — menor valor desde 2006 —, e a 2021, em que foram aplicados 651 milhões (Ancine, 2022d). Além do baixo investimento<sup>11</sup>, dos atrasos ou dos cancelamentos, boa parte dos valores teve como destino as empresas exibidoras, numa ação emergencial importante durante os momentos mais críticos da pandemia causada pela covid, mas que não teve paralelo para produtoras e trabalhadores. Outra notícia de destaque foi a inclusão da cultura no Programa de Aceleração do Crescimento, com valores de aproximadamente 1,3 bilhão destinados ao programa CEU da Cultura, prevendo-se a construção de 250 novos espaços culturais, à preservação do patrimônio histórico, ao Museu da Democracia e à Biblioteca Nacional. Todavia, dos 5.570 municípios brasileiros, 5.107 não têm salas de cinema.

**11** É necessário mencionar os problemas ocorridos em 2018 e 2019, quando uma série de deficiências administrativas, entraves e discussões acerca da soma disponível para o fundo deixa o setor em estado de alerta (Mendes, 2020).



Fachada da sede da Ancine (Agência Nacional do Cinema) no Rio de Janeiro

## 6. CONCLUSÕES

A experiência do audiovisual, com seus desdobramentos econômicos em consonância com a organização política, esteve fundamentada em políticas públicas que atravessaram governos, mesmo sob repetidas ameaças. Existe potencial para que tais políticas se estabeleçam plenamente como políticas de Estado. Os resultados obtidos permitem reflexões úteis não somente para enfrentar lacunas e debilidades que persistem no setor, mas também tornam possível ampliar a análise para outros domínios artísticos, que podem se beneficiar com estruturas e iniciativas bem-sucedidas no audiovisual. Ampliar investimentos e programas nas diversas indústrias criativas pode dar margem para que elas se tornem um novo eixo num projeto de desenvolvimento nacional. O BNDES lançou em 2018 a publicação *Visão 2035: Brasil, país desenvolvido*, que projetava cenários, problemas e soluções para diversos setores estratégicos. Incluindo a indústria criativa nesse escopo, o documento recomendava a agenda 4C, que propõe expansão do crédito, crescimento do mercado consumidor, capacitação técnica e conhecimento de mercado. Em larga medida, há confluência entre essa agenda e o vasto acervo de planos, relatórios, informes e pesquisas referentes à cultura, destacando-se aqueles que abordam o segmento audiovisual. A trágica ironia reside no fato de que, a despeito da sólida fundamentação disponível, muitos tomadores de decisão, principalmente no Congresso Nacional e no Poder Executivo, fizeram o contrário do que fora estudado e recomendado, desconsiderando bons resultados alcançados anteriormente.

O Plano Nacional de Cultura (PNC) inclui entre suas estratégias e propostas a necessidade de “estabelecer um sistema articulado de ações entre as diversas instâncias de governo e os meios de comunicação públicos, de modo a garantir a transversalidade de efeitos dos recursos aplicados no fomento à difusão cultural” (Brasil, 2010). A cultura é transversal



O cine Marrocos, na região central da capital paulista, foi um dos muitos cinemas de rua que não resistiram e fecharam as portas

em si mesma, por atravessar e ser atravessada pela educação, meio ambiente, saúde, trabalho, lazer, desenvolvimento econômico, segurança pública, direitos humanos, turismo e tantas outras áreas de interesse geral. Em lugar de ser mais valorizada por isso, a cultura com frequência recebe um tratamento desdenhoso, dado que o assunto é visto como um apêndice nas secretarias municipais ou estaduais de Educação, em conformidade com os governos Temer e Bolsonaro. Isso contraria os princípios estabelecidos pelo Sistema Nacional de Cultura, pois a ausência de secretaria específica para o tema, com autonomia, quantidade mínima de profissionais com formação necessária e orçamentos razoáveis, impede o devido planejamento e a efetivação de propostas.

Longe de ser algo supérfluo num país ferido pela desigualdade, valorizar a expressão, a difusão e a fruição cultural contribui de modo decisivo para enfrentar a pobreza, o desemprego, a violência, a ignorância, a desinformação, o adoecimento físico e mental. Um salto qualitativo nas políticas culturais em geral e especificamente no audiovisual criará instrumentos para enfrentar dilemas históricos na educação, na saúde e no desenvolvimento, reinserindo no debate público o tema da soberania conjugado com a efetivação da democracia. Nesse sentido, o PNC reconhece a necessidade de “contribuir para a definição dos marcos legais e organizacionais que ordenarão o desenvolvimento tecnológico, a sustentabilidade e a democratização da mídia audiovisual e digital” (Brasil, *s.d.*). Essa diretriz parte da premissa de que sons e imagens em movimento não são apenas dimensões de uma linguagem artística específica, mas também servem de suporte para todas as outras linguagens, podendo contribuir para que eles recebam a justa e necessária visibilidade. Essa ambivalência foi ressaltada durante a pandemia, quando a experiência presencial foi forçosamente interrompida e os artistas tiveram de empregar plataformas e aplicativos de vídeo para subsistir de forma precária.

Considerando as carências, é possível estabelecer fundamentos para que o audiovisual amplie sua importância para o desenvolvimento nacional sustentável. Para tanto, se faz necessário recuperar o papel do Estado como indutor do crescimento sustentável social, cultural e ecologicamente, contratando número adequado de formuladores, executores e gestores de políticas culturais, preparados para construir ações planejadas de forma participativa e democrática, em todos os níveis da administração pública. Mesmo pequenos municípios, com diminuta arrecadação, podem ingressar em consórcios intermunicipais de cultura. Não cabe ao Estado se apresentar como tutor nem como protagonista na criação artística, mas sim como apoiador dos verdadeiros protagonistas, os cidadãos. Cabe ao Estado criar meios e condições para que os cidadãos façam arte e dela desfrutem, reconhecendo a premissa de que toda pessoa pode ser criadora e pública, conforme uma perspectiva crítica e emancipatória.

Analisando-se o audiovisual, não basta aprimorar, incrementar, descentralizar e universalizar o que já funciona, como acontece com o suporte à produção. Nesse quesito, há demanda por um aumento da produção fora do eixo Rio-São Paulo, ampliando a geração de conteúdo em Minas Gerais, no Espírito Santo, no Norte, no Nordeste, no Centro-Oeste e no Sul. A solução passa por retomar o fomento e aumentar a efetividade dos arranjos regionais, que, conforme o regulamento do Prodav<sup>12</sup>, multiplicam por cinco cada real investido nas regiões da Conne<sup>13</sup>, por quatro na região Sul junto com Minas e Espírito Santo e por três no Rio e em São Paulo. É essencial incrementar a distribuição, altamente concentrada e pouco propícia ao apoio a realizadores e obras nacionais independentes, bem como a exibição, concentrada em cinemas de shoppings, nas capitais e grandes cidades, longe do interior, raramente nas periferias. Outra necessidade é definir cotas para todas as telas, do cinema ao vídeo sob demanda, com o intuito de democratizar a oferta de obras diversificadas. É fundamental corrigir essas debilidades estruturais, ampliando recursos para publicidade, oferecendo às produções independentes as possibilidades de sucesso já abertas a obras estadunidenses. É primordial ampliar o espectro das políticas públicas, formulando e consolidando iniciativas que

- fortaleçam a formação de público e a educação e sensibilização para conteúdo nacional, por via de cineclubes, salas públicas, mostras e festivais de acesso gratuito ou a preços populares, com ativa inserção comunitária e na rede escolar;
- promovam a pesquisa, a crítica, o ensaio e o pensamento cinematográfico/audiovisual como esteios para inovação em temas, abordagens, formatos e conteúdos, abrindo margem para obras que desafiem a audiência;
- potencializem a conservação, o restauro e a memória audiovisual, criando espaços para atuação em rede, alcançando lugares e regiões onde a preservação histórica é mais negligenciada;
- catalisem a formação profissional, ampliando investimentos e parcerias com escolas, universidades ou lugares alternativos, privilegiando instituições públicas por estas prestarem serviços gratuitos, mas também fomentando instituições privadas, mediante contrapartidas sociais.

Algumas dessas medidas já estão em curso, em maior ou menor escala, outras já têm previsão legal, ou acontecem de forma esporádica. Como exemplo, podemos citar a lei nº

**12** Regulamento que esteve em vigor até 2020.

**13** Organização denominada pela junção das abreviaturas das regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste.

13.006/2014, que institui a exibição de filmes nacionais por pelo menos duas horas mensais, como disciplina complementar na educação básica. Sem a devida orientação pedagógica, sem equipamentos mínimos e sem uma política nacional que envolva ministérios, secretarias municipais e estaduais, essa lei não gera resultados adequados.

Outro aspecto primordial é o investimento em tecnologias e plataformas de vídeo, considerando-se que há diversas universidades, centros de pesquisa e empresas com *expertise* para o desenvolvimento de soluções nacionais. Durante a pandemia, foi perdida essa oportunidade, abrindo-se ainda mais espaços para empresas que assumem práticas predatórias, como a Prime Video, a Disney Plus e a Netflix. Sem contar a Google e a Microsoft, que aproveitaram o ensejo para dominar ainda mais mercados que estão vinculados ao vídeo, como o suporte para teleconferências e a educação a distância. No entanto, ainda é possível recuperar relevância, aproveitando as novas demandas culturais e educacionais, ou ainda experiências como as que ocorreram na transmissão *on-line* de festivais e mostras durante a pandemia.

É imperativo criar uma plataforma de *streaming* nacional pública, bem como fomentar serviços nacionais privados, além de regulamentar e regular serviços estrangeiros, rompendo com práticas concentradoras, que privilegiam produtos dos grandes conglomerados estadunidenses. Trata-se de pôr o Brasil em sintonia com o que se discute e se pratica em diversos outros países. Essa etapa coaduna-se com as discussões sobre regulação das plataformas e das redes, alinhada com o combate à desinformação, ao ódio e ao extremismo político. Lembremos que boa parte do conteúdo mentiroso que serviu a projetos políticos antidemocráticos em tempos recentes foi veiculado em vídeo, seja em inserções curtas, seja em filmes e séries, ficcionais ou documentais, claramente instrumentalizadas pela extrema direita. Frequentemente, isso ocorreu com o beneplácito dos megaconglomerados digitais. Nesse sentido, desconcentrar o mercado, democratizar a cultura e o audiovisual significam combater o ódio, disseminar conhecimentos construídos coletivamente e assim democratizar efetivamente a sociedade.

\* Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Professor do Departamento de Comunicação Social da UFRN.

\*\* Doutoranda em Ciências Sociais pela UFRN. Professora de Sociologia da rede pública estadual do Ceará.

► Texto recebido em 26 de setembro de 2023; aprovado em 24 de novembro de 2023.

ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: Cohn, Gabriel (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 169 a 214.

ANCINE. **Ancine**: cenários para 2023 — Investimentos no setor audiovisual. Ancine, set. 2023. Disponível em: <[www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/ANCINEFomentoCenrio-2023set.23vportal.pdf](http://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/ANCINEFomentoCenrio-2023set.23vportal.pdf)>

\_\_\_\_\_. **Anuário estatístico do cinema brasileiro 2020**. Rio de Janeiro: Ancine, 2021a. Disponível em <[www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/anuario-2020.pdf](http://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/anuario-2020.pdf)>. Acesso em: 26 nov. 2022.

\_\_\_\_\_. **Anuário estatístico do cinema brasileiro 2021**. Rio de Janeiro: Ancine, 2022a. Disponível em <[www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos-pdf/anuario-2021.pdf](http://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos-pdf/anuario-2021.pdf)>. Acesso em: 3 jan. 2023.

\_\_\_\_\_. **Emprego no setor audiovisual**: ano-base 2019. Rio de Janeiro: Ancine, 2021b. Disponível em: <[www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos-pdf/emprego\\_setor\\_audiovisual.pdf](http://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos-pdf/emprego_setor_audiovisual.pdf)>. Acesso em: 19 set. 2023.

\_\_\_\_\_. **Estudo**: valor adicionado pelo setor audiovisual — ano-base 2019. Rio de Janeiro: Ancine, 25 jan. 2022b. Disponível em: <[www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos-pdf/valor\\_adicionado\\_2019\\_25-01-2022.pdf](http://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos-pdf/valor_adicionado_2019_25-01-2022.pdf)>. Acesso em: 14 abr. 2024.

\_\_\_\_\_. **Informe de acompanhamento de mercado de TV aberta 2015**. Rio de Janeiro: Ancine, 2016. Disponível em: <[www.gov.br/ancine/pt-br/oca/televisao/conteudos/informe-anual-tv-aberta-2015.pdf](http://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/televisao/conteudos/informe-anual-tv-aberta-2015.pdf)> Acesso em: 20 ago. 2023.

\_\_\_\_\_. **Mercado cinematográfico**: informe anual 2021. Rio de Janeiro: Ancine, 2022c. Disponível em: <[www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/informe-mercado-cinematografico-2021.pdf](http://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/informe-mercado-cinematografico-2021.pdf)>. Acesso em: 19 set. 2022.

\_\_\_\_\_. **Publicado o Relatório de Gestão 2021 do Fundo Setorial do Audiovisual**. Rio de Janeiro: Ancine, 31 mar. 2022d. Disponível em: <[www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/publicado-o-relatorio-de-gestao-2021-do-fundo-setorial-do-audiovisual](http://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/publicado-o-relatorio-de-gestao-2021-do-fundo-setorial-do-audiovisual)>. Acesso em: 25 ago. 2023.

\_\_\_\_\_. **Resultados consolidados do Fundo Setorial do Audiovisual**. Rio de Janeiro: Ancine, jan. 2019. Disponível em: <[www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/resultados/resultados-consolidados-fsa-10-anos-v2.pdf](http://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/resultados/resultados-consolidados-fsa-10-anos-v2.pdf)>. Acesso em 26 set. 2023.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

BNDES. **Fundo Setorial do Audiovisual — FSA**. Rio de Janeiro: BNDES, [s.d.]. Disponível em: <[www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/transparencia/fundos-governamentais/fundo-setorial-do-audiovisual](http://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/transparencia/fundos-governamentais/fundo-setorial-do-audiovisual)>. Acesso em: 25 set. 2023.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Entidades consideram ilegal fusão da TV Brasil com a NBR. **Agência Câmara de Notícias**, 23 abr. 2019. Disponível em: <[www.camara.leg.br/noticias/556015-entidades-consideram-ilegal-fusao-da-tv-brasil-com-a-nbr](http://www.camara.leg.br/noticias/556015-entidades-consideram-ilegal-fusao-da-tv-brasil-com-a-nbr)>. Acesso em: 20 ago. 2023.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Cultura**. Brasília, [s.d.]. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano>>. Acesso em: 20 set. 2023.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. **Lei nº 11.652, de 7 de abril de 2008**. Brasília, 7 abr. 2008. Disponível em: <[www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/l11652.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11652.htm)>. Acesso em: 5 set. 2023.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010**. Brasília, 2 dez. 2010. Disponível em: <[www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm)>. Acesso em: 30 ago. 2023.

CNI et al. Indústria 4.0: entenda seus conceitos e fundamentos. **Portal da Indústria**, [s.d.]. Disponível em <[www.portaldaindustria.com.br/industria-de-a-z/industria-4-0](http://www.portaldaindustria.com.br/industria-de-a-z/industria-4-0)>. Acesso em: 20 ago. 2023.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2005.

ESPAÑA. Ministerio de Cultura. ¿Qué es el Bono Cultural Joven?. **Bono Cultural Joven**, Madrid, [s.d.]. Disponível em: <<https://bonoculturajoven.gob.es>>. Acesso em: 14 abr. 2024.

ESPANHA aprova investimentos em patrimônio e salas de cinema. **Prensa Latina**, 16 nov. 2022. Disponível em: <[www.prensalatina.com.br/2022/11/16/espanha-aprova-investimentos-em-patrimonio-e-salas-de-cinema](http://www.prensalatina.com.br/2022/11/16/espanha-aprova-investimentos-em-patrimonio-e-salas-de-cinema)>. Acesso em: 14 abr. 2024.

FERRARI, Hamilton. Governo Temer termina mandato com apenas 5% de aprovação, diz CNI. **Correio Braziliense**, 13 dez. 2018. Disponível em: <[www.correio braziliense.com.br/app/noticia/politica/2018/12/13/in](http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/politica/2018/12/13/in)>

terna\_politica,725109/governo-temer-termina-mandato-com-apenas-5-de-aprovacao-diz-cni.shtml>. Acesso em: 30 ago. 2023.

FIRJAN. **Indústria criativa**: mapeamento da indústria criativa no Brasil. Rio de Janeiro: Firjan, 2023.

GLOBAL pro-AV industry will reach \$ 325 billion in 2024, according to new forecasts from Avixa. **Avixa**, June 25, 2019. Disponível em: <www.avixa.org/about-us/press-room/2019/06/25/global-pro-av-industry-will-reach-\$325-billion-in-2024-according-to-new-forecasts-from-avixa>. Acesso em: 14 abr. 2024.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 169-214.

ICAB. **Ancine**: estudo mostra que audiovisual ocupa lugar de destaque na economia brasileira. Rio de Janeiro: Icab, 26 nov. 2020. Disponível em: <https://icabrasil.org/2016/index.php/mediateca-reader/ancine-estudo-mostra-que-audiovisual-ocupa-lugar-de-destaque-na-economia-brasileira\_-2020.html>. Acesso em: 23 set. 2023.

IKEDA, Marcelo. A crise do cinema brasileiro no governo Bolsonaro. **Gama**, 19 jun. 2022. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/semana/ o-que-sera-do-nosso-cinema/marcelo-ikeda-escreve-sobre-a-cri-se-do-cinema-brasileiro-no-governo-bolsonaro>. Acesso em: 20 ago. 2023.

\_\_\_\_\_. **Utopia da autossustentabilidade**: impasses, desafios e conquistas da Ancine. Porto Alegre: Sulina, 2021.

LOCONTE, Lucas. Além dos saberes e fazeres: o impacto social e econômico da indústria criativa. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 72, n. 1, p. 58-59, jan.-mar. 2020. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0009-67252020000100018&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 nov. 2023.

MARCOLINO, Aline; SANTIAGO, Lorenzo. G7 teve a menor participação do PIB global em 2022 desde 2000. **Poder360**, 20 maio 2023. Disponível em: <www.poder360.com.br/economia/g7-teve-a-menor-participacao-do-pib-global-em-2022-desde-2000>. Acesso em: 14 abr. 2024.

MATTA, João Paulo Rodrigues. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 37-52.

MENDES, Fernanda. Ancine divulga déficit de mais de R\$ 200 milhões no FSA e choca o setor audiovisual. **Exibidor**, 8 jun. 2020. Disponível em: <www.exibidor.com.br/noticias/mercado/10919-ancine-divulga-deficit-de-mais-de-r-200-milhoes-no-fsa-e-choca-o-setor-audiovisual>. Acesso em: 30 ago. 2023.

MIGUEZ, Paulo. Economia criativa: uma discussão preliminar. In: NUSSBAUMER, Gisele. **Teorias e políticas da cultura**: visões multidisciplinares. Salvador: Edufba, 2007. p. 95-114.

NYKO, Diego; ZENDRON, Patricia. Economia criativa = creative economy. In: PUGA, Fernando Pimentel; CASTRO, Lavinia Barros de (Org.). **Visão 2035**: Brasil, país desenvolvido — agendas setoriais para alcance da meta. 1. ed. Rio de Janeiro: BNDES, 2018. p. 259-288.

OLIVEIRA, Mariana. Toffoli revoga liminar que mantinha Ricardo Melo na presidência da EBC. **G1**, 8 set. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2016/09/toffoli-revoga-liminar-que-mantinha-ricardo-melo-na-ebc.html>. Acesso em: 30 ago. 2023.

OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre de; ROCHA FILHO, Ruy Alkmim. Impactos e estratégias do cinema potiguar durante a pandemia da covid-19: da produção ao consumo. **Revista Temática**, João Pessoa, v. 18, n. 5, 2022.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PLASSE, Marcel. Bolsonaro planejava acabar com cinema nacional em 2023. **Terra**, 22 dez. 2022. Disponível em: <www.terra.com.br/diversao/entre-telas/filmes/bolsonaro-planejava-acabar-com-cinema-nacional-em-2023,cdff6306f0e8cfc0292439eb137b975f92xgix0e.html>. Acesso em: 25 ago. 2023.

REIS E SILVA, João Guilherme Barone. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 3, 2011.

RODRIGUES, Marina. A recuperação do audiovisual europeu e seus incentivos. **Cinem(ação)**, 1 dez. 2021. Disponível em: <https://cinemacao.com/2021/12/01/a-recuperacao-do-audiovisual-europeu-e-seus-incentivos>. Acesso em: 14 abr. 2024.

ROTHENBERG, Eva. Greve de atores de Hollywood pode se estender contra empresas de videogame. **CNN Brasil**, 4 set. 2023. Disponível em: <[www.cnnbrasil.com.br/economia/greve-de-atores-de-hollywood-pode-se-estender-contra-empresas-de-videogame-entenda](http://www.cnnbrasil.com.br/economia/greve-de-atores-de-hollywood-pode-se-estender-contra-empresas-de-videogame-entenda)>. Acesso em: 23 ago. 2023.

SIMIS, Anita. Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia. In: ENCONTRO LATINO DE ECONOMIA POLÍTICA DA INFORMAÇÃO, COMUNICAÇÃO E CULTURA, 5., 2005, Salvador. **Anais...** Salvador: Enlepicc, 2005. p. 1-15.

\_\_\_\_\_. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2015.

TAVARES, Joelmir. Sob intervenção do governo, TV Brasil suspende programa “Sem Censura”. **Folha de S. Paulo**, 29 jan. 2019. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/01/sob-intervencao-do-governo-bolsonaro-tv-brasil-suspende-sem-censura.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/01/sob-intervencao-do-governo-bolsonaro-tv-brasil-suspende-sem-censura.shtml)>. Acesso em: 30 ago. 2023.

TOLEDO, Mariana. Com cinco ações do FSA em andamento, Ancine anuncia novos editais de coprodução internacional. **Tela Viva**, 15 ago. 2023. Disponível em: <<https://telaviva.com.br/15/08/2023/com-cinco-acoes-do-fsa-em-andamento-ancine-anuncia-novos-editais-de-coproducao-internacional>>. Acesso em: 20 ago. 2023.

UNCTAD. **Creative economy report 2008**: the challenge of assessing the creative economy — towards informed policy-making. Geneva: United Nations, 2008.

\_\_\_\_\_. **Creative economy report 2013**. Geneva: United Nations, 2013.

UNESCO. **Repensar las políticas para la creatividad**: plantear la cultura como un bien público global. París: Unesco, 2022. Disponível em: <[www.unesco.org/creativity/sites/default/files/medias/fichiers/2023/01/380479spa\\_0\\_0.pdf](http://www.unesco.org/creativity/sites/default/files/medias/fichiers/2023/01/380479spa_0_0.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2023.