Do apogeu à crise da política audiovisual brasileira contemporânea

Del apogeo a la crisis de la política audiovisual brasileña contemporánea

From the heyday to the crisis of contemporary Brazilian audiovisual policy

—

Kátia SANTOS DE MORAIS, Brasil
Universidade do Estado da Bahia (UNEB) / katiamorais01@gmail.com

—

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación
N.º 142, diciembre 2019 - marzo 2020 (Sección Monográfico, pp. 57-74)
ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X
Ecuador: CIESPAL
Recibido: 30-08-2019 / Aprobado: 27-03-2020

Resumo

Este artigo discute a trajetória da política audiovisual no Brasil a partir da criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 2001, e sua migração institucional para a área da cultura, em 2003. São contextualizadas as principais regras da política gerida pela Agência, responsáveis por um ciclo virtuoso do audiovisual dentro de um projeto industrial, até uma mudança de curso aprofundada em 2019 por decisões na esfera política. O intuito é refletir como medidas do Estado indicam a ruptura de um ciclo de desenvolvimento marcado por avanços significativos para a desconcentração e diversidade regional e cultural, mesmo dentro do modelo neoliberal que molda a política audiovisual brasileira. A análise se apoia em dados oficiais publicados pela Ancine.

Palavras-chave: Ancine; Brasil; fomento público; indústria audiovisual

Abstract

This paper discusses the Brazilian's audiovisual policy trajectory since the fundation of the Brazilian Film Agency (Ancine), in 2001, and its institutional migration to the culture field in 2003. The main policy rules under management of Ancine are contextualized. They were responsible for a virtuous audiovisual cycle as parto of a industry project until changes that were deepened in 2019 by political decisions. The goal is to reflect about how State decisions indicates a rupture with a development cycle, characterized by significant advances to deconcentration and cultural and regional diversity, even within the neoliberal model that shapes Brazilian audiovisual policy. The analysis relies on official data published by Ancine.

Keywords: Ancine; public support; audiovisual industry; Brazil

Resumen

Este artículo analiza la trayectoria de la política audiovisual en Brasil desde la creación de la Agencia Nacional del Cine (Ancine), in 2001, y su migración institucional para la Cultura, in 2003. Las principales reglas de la política gestionada por la Agencia se contextualizan. Ellas fueron responsables por un ciclo virtuoso del audiovisual, dentro de un proyecto de industria, hasta un cambio de curso profundizado en 2019 por decisiones políticas. El propósito es reflexionar como las decisiones del Estado rompen un ciclo de desarollo marcado por avances significativos para la desconcentración y diversidad regional e cultural, mismo en el modelo neoliberal que da forma a la política audiovisual brasileña. El análisis se base en datos oficiales del Ancine.

Palabras clave: Ancine; Brasil, financiación pública; industria audiovisual

1. Introdução

Em quase duas décadas do século XXI, o Brasil experimentou a tentativa de consolidação de uma política audiovisual cujas regras foram responsáveis por alçar o setor a uma posição estratégica para a economia nacional e, ao mesmo tempo, contemplar demandas tradicionalmente negligenciadas do ponto de vista simbólico, a exemplo da diversidade regional, cultural e de gênero. Após um período de resultados animadores, o ano de 2019 representou um ponto de inflexão, dando início a uma nova crise com impacto imediato na atividade setorial.

Embora tal descontinuidade não seja uma especificidade brasileira, o protagonismo que o audiovisual nacional assumiu nos anos 2000 tanto internamente nas esferas político-econômica e cultural quanto em relação à experiência dos demais países da América Latina no mesmo período justifica a reflexão sobre as principais ações do Estado brasileiro sobre o tema e como elas reverberam na dinâmica do campo produtivo.

Do ponto de vista da tentativa de estabelecimento de uma indústria autossustentável, decisões políticas arbitram na difícil conciliação entre a manutenção de um projeto de desenvolvimento econômico orientado por lógicas do mercado e a reivindicação por desconcentração da produção, valorização da cultura e da diversidade nacional e regional.

Este artigo discute a trajetória da política audiovisual brasileira tendo a Agência Nacional do Cinema, criada em 2001, como entidade gestora. O que interessa neste texto é pensar como as recentes ações do governo levaram à ruptura de um ciclo que gerou avanços significativos para todos os setores da atividade, mesmo considerando o modelo neoliberal no qual originalmente a política audiovisual brasileira está assentada e os conflitos resultantes desta formatação. As bases históricas que antecedem a criação da Agência são brevemente apresentadas, por tornarem mais clara a compreensão de suas atribuições de regulação, fomento e fiscalização dos mercados de audiovisual. À centralidade que a Ancine assumiu, opõe-se a incerteza quanto à continuidade dos investimentos públicos e da estrutura de apoio ao crescimento do setor de audiovisual no Brasil a partir de 2019, em uma gestão federal cujas primeiras decisões deixaram claro o desprestígio da cultura como projeto político.

A discussão se fundamenta em dados oficiais publicados pela Ancine. Estão incluídos os relatórios de gestão do Fundo Setorial do Audiovisual e os estudos de análise de mercado produzidos pelo Observatório do Cinema e Audiovisual do órgão (OCA), todos disponibilizados no portal da Agência. Além disso, informações publicadas em veículos jornalísticos, sobretudo a imprensa especializada na área de cultura, foram utilizadas como fonte, ao trazerem dados e depoimentos de gestores dos órgãos públicos que afetam a condução da política audiovisual executada no Brasil.

2. Bases fundadoras da política audiovisual brasileira

Há um consenso na literatura em observar que a trajetória do audiovisual no Brasil é marcada por ciclos que vão da completa euforia a crises profundas, demonstrando a vulnerabilidade do setor diante da inexistência de uma política de Estado capaz de superar as flutuações e mudanças dos projetos de governo. Os conflitos entre as demandas do campo produtor e sua incorporação ou não à agenda governamental explicam os desenhos da política setorial em diferentes períodos.

Estes conflitos vão aparecer já nos anos 1930, quando o Governo Provisório pensou o cinema como instrumento pedagógico para integração nacional, enquanto o setor reivindicava uma política protecionista capaz de promover uma indústria nos moldes americanos. O Golpe de 1937 suplantou esse projeto e consolidou o Estado como árbitro dos conflitos e interesses, sob a inexistência de um projeto cultural (Simis, 2008). Em 1966, o Estado assumiu pela primeira vez o financiamento à produção cinematográfica com a criação do Instituto Nacional do Cinema (INC). A sucessora Empresa Brasileira de Cinema (Embrafilme), criada em 1969, consolidou-se como a maior financiadora e distribuidora do cinema produzido no país, regularizando a produção de obras nacionais e aproximando-as do público (Marson, 2009).

O declínio do ciclo Embrafilme a partir dos anos 1980 é atribuído a uma política de intervenção que com o tempo se mostrou "estruturalmente equivocada" (Matta, 2012, p. 45) articulada a um conjunto de fatores (Autran, 2010; Matta, 2012). Destacam-se a crise mundial do petróleo, que afetou o potencial de investimento do Estado; o mercado de home video, que afastou o público das salas de cinema; e a ofensiva das *majors* americanas no mercado latino, representadas pela *Motion Pictures Association of America* (MPAA), associado ao aumento no valor dos ingressos, já em um contexto de tomada do circuito exibidor pelo sistema Multiplex. A extinção da Empresa em 1990, sem uma ação protecionista alternativa, deteriorou o setor. A ação foi parte do desmonte do apoio estatal às atividades culturais durante o governo Collor (1990-1992), dentro de um modelo neoliberal que via a cultura como um "problema" para a economia. Em 1992, apenas três filmes brasileiros foram lançados comercialmente.

Getino (2007) aponta que o avanço do neoliberalismo afetou o fomento público direto em toda a América Latina. Prêmios, concursos e apoio em fundos internacionais foram alternativas adotadas e somente aqueles países que contavam com um setor razoavelmente estruturado conseguiram superar a crise. O "Novo cinema argentino", por exemplo, surgiu no contexto da Lei de Emergência Econômica de 1996, que afetou drasticamente o potencial financiador do Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA),

criado em 1994[1]. O México permaneceu com uma estrutura mínima de apoio estatal, através do Instituto Mexicano de Cinematografia (Imcine), criado em 1983.

No Brasil, o período conhecido como a Retomada do cinema brasileiro (1995-2002), representou uma nova fase de euforia, apoiada em uma política de incentivos fiscais caracterizada pelo mecenato privado. A Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991) e, sobretudo, no caso do cinema, a Lei do Audiovisual (Lei nº8.685/1993) estão na base desta política. Entre 1995 e 1998 foram 81 filmes de longa-metragem lançados, com três indicações ao Oscar. A crise que encerrou o ciclo da Retomada foi motivada por denúncias de superfaturamento nos projetos, causando a desconfiança dos investidores (Marson, 2009).

Em todos esses períodos o imaginário em torno de uma indústria audiovisual acompanhou a pauta reivindicatória, pelo menos entre os segmentos com maior penetração no circuito produtivo. Arthur Autran (2010) emprega o termo "pensamento industrial brasileiro" para argumentar como o pouco questionamento entre os cineastas sobre a importância da industrialização levou a uma cristalização da ideia de um cinema industrial. Para o autor, após a Embrafilme, o Estado continuou a alimentar esta lógica.

Análises de economia política do audiovisual têm procurado demonstrar como a pressão das lógicas da indústria afeta as decisões políticas e, consequentemente, o funcionamento do setor produtivo (Bolaño, 1999; Cabral, 2016; Capparelli; Ramos; Santos, 1998). A entrada da Globo Filmes no mercado, em 1998, é um dos temas explorados. Cesar Bolaño & Carolina Manso (2009) argumentam que a empresa foi responsável por uma reestruturação da indústria cinematográfica e do modo de se fazer cinema no Brasil, ao que Ivana Bentes vai se referir como um nicho de "cinema nacional para exportação" (Bentes, 2007). Contribuíram para a vantagem competitiva do grupo fatores como: o domínio do mercado de TV Aberta, disponível para divulgar suas produções cinematográficas; a existência de um *star system* de atores e diretores já conhecido das telenovelas, agora atuando na tela grande; e o prestígio comercial que favorecia o acesso aos incentivos fiscais. Em dez anos, a empresa se tornou a maior coprodutora do cinema nacional, concentrando as maiores bilheterias.

A ampliação da atuação do grupo Globo, então já consolidado como um dos maiores meios de TV Aberta da América Latina, para o mercado de cinema, deu-se em um contexto de discurso de integração do audiovisual envolvendo cinema, televisão e publicidade. Simis & Marson (2010) esclarecem como a substituição gradativa do termo "cinema" por "audiovisual" trouxe mudanças nos modos de produção e na operacionalização das medidas de fomento e regulação destinadas ao setor, desde a institucionalização do termo pela Lei do Audiovisual, de 1993[2]. A ascensão de empresas produtoras originárias da publicidade para atuar no

1 Até então, nomeado Instituto Nacional de Cinematografia (INC), fundado em 1957.

2 Na definição de Simis & Marson (2010, p.26), produtos audiovisuais são "aqueles que têm uma matriz mais abrangente e são concebidos integrando diversas formas de captação, difusão e exibição".

cinema criando obras com potencial comercial também é um marco deste período. Produtoras como *O2* e *Conspiração Filmes* se associaram ao Grupo Globo para criar obras destinadas ao cinema e à televisão, produzindo sucessos de público como o longa *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002). Ambas estão entre as maiores empresas produtoras independentes do país.

A partir da ideia de uma indústria audiovisual integrando cinema e televisão, a classe cinematográfica, então mais próxima dos agentes de televisão e publicidade, uniu-se pela reivindicação de um órgão público para subsidiar a produção nacional, ocupando a lacuna deixada pelo fim da Embrafilme. Um marco mobilizador foi o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), entre 28 de junho e 01 de julho de 2000, em Porto Alegre (RS), após quase cinquenta anos desde as primeiras edições da reunião (1952 e 1953).

O "pensamento industrial brasileiro" , tal como descrito por Arthur Autran, mais uma vez se mostraria presente. Marcelo Ikeda (2015) afirma que o projeto costurado durante o III CBC reivindicava mais o protecionismo do Estado do que uma política audiovisual mais ampla, o que incluiria uma avaliação crítica sobre a política de incentivos fiscais. A resposta à mobilização do setor viria com a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), pela Medida Provisória nº 2.228-1/2001, implantada no ano seguinte. A mesma MP estabelece a criação do Conselho Superior de Cinema (CSC), órgão formulador da política audiovisual, e os princípios gerais da Política Nacional cinematográfica.

O desenho original da Ancine é produto da negociação entre a reivindicação de cineastas por apoio estatal à atividade audiovisual e um projeto de governo pautado no modelo gerencial da administração privada, conduzido pelo então ministro Bresser-Pereira durante a gestão Fernando Henrique Cardoso (FHC) (1995-2002). Estudos em regulação apontam que a formatação original da Ancine apresenta uma peculiaridade institucional (Pó & Abrúcio, 2006; Pacheco, 2006), por acumular já de origem atribuições de fomento, ao contrário das demais agências criadas na Reforma Gerencial de FHC. Para Pacheco (2006, p.503), "não se justifica, portanto, o formato de agência reguladora".

Além disso, ao contrário da vinculação institucional do audiovisual ao setor de Cultura, como aconteceu com o Imcine no México, INC e INCAA na Argentina[3] e em órgãos de referência como o *Centre National du Cinéma et de l'Image Animée* (CNC) francês, a Ancine foi vinculada originalmente ao então Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços (MDIC). A migração para o Ministério da Cultura aconteceu em 2003, com o início do governo Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010), quando de fato a Agência começou a operar.

Em termos políticos, essa mudança representou uma aproximação ao reconhecimento da condição de "exceção cultural" (Baer, 2003) da atividade audiovisual, pela valorização da sua dimensão simbólica. A aprovação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões

3 Embora em alguns períodos os orgãos argentinos tenham sido associados a outras pastas.

Culturais (UNESCO, 2005) pelo Senado Nacional (Decreto Legislativo nº 485/2006) contribuiu para a institucionalização de medidas setoriais. Contudo, mesmo com a abertura a pautas democratizantes alinhadas à perspectiva cultural, o projeto de desenvolvimento conduzido pela Ancine não deixou de ter um caráter neoliberal, sob forte pressão dos agentes de mercado com maior poder de pressão sobre a formulação da política audiovisual.

A Ancine foi pensada em torno de um projeto de desenvolvimento industrial enquanto a Secretaria do Audiovisual (SAv)[4] foi designada para a condução de ações com cunho educativo e cultural. Em outro momento, a pressão dos grandes grupos de mídia foi decisiva para a não conversão da Ancine em Ancinav (cinema e audiovisual), que expandiria a fiscalização e regulação do órgão ao setor de radiodifusão, historicamente concentrado e verticalizado. A atuação da Ancine sob o mercado de TV aberta no Brasil se restringe ao fomento. O segmento conta com regulação própria.

3. Ancine: centralidade e apogeu da política audiovisual nos anos 2000

Em trabalho anterior (Morais, 2018), procurei discutir como alguns marcos posicionaram a Ancine como protagonista na condução da política audiovisual brasileira. A criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), em 2006, e sua expansão em 2013, com a publicação do Regulamento Geral do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav); a Lei do Serviço de Acesso Condicionado-SeAC, em 2011 (Lei nº12.485); e o Programa Brasil de Todas as Telas (PBTT), em 2014, são os principais. Articulados, estes mecanismos permitiram ao Estado a retomada do controle sobre a decisão de investimento na produção audiovisual, superando o domínio da lógica de incentivos fiscais que caracterizou os anos 1990. Como consequência, houve um aumento no nível de demanda, de controle e de complexidade na atuação da Agência.

Especialmente a criação da Lei SeAC, conhecida como Lei da TV Paga, promoveu uma corrida por reorganização de toda a cadeia audiovisual no país. Estudos sobre a lei reforçam seu caráter sistêmico ao aproximar cinema e televisão (Bahia, 2012; Souza, 2016), colocando a TV Paga como janela de exibição estratégica para o conteúdo independente nacional, em alternativa à dificuldade em acessar o circuito cinematográfico (Morais, 2016).

Das mais de 4 mil empresas produtoras cadastradas na Ancine entre 2012 e 2017, embora a concentração permaneça no eixo Rio-São Paulo, os dados oficiais registram a inserção de agentes de todo o país, incluindo aqueles mais isolados dos grandes centros, a exemplo de estados da região Norte (Morais, 2018). Isso significa a organização de núcleos produtores descentralizados, com chances de

4 Criada em 1992 (Lei nº 8490) como Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual.

ampliação da diversidade cultural e regional nas obras nacionais que circulam pelos diferentes fluxos.

A relevância da Lei da TV Paga em interseção com outras ações, sobretudo o FSA, manifesta-se através de normas específicas, dentre as quais três se destacam: 1) estabelecimento de cotas de conteúdo nacional e independente em canais da TV Paga, com percentuais distintos a depender da classificação do canal, dada pela Ancine; 2) aplicação da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) às empresas de telefonia, nomeada *Condecine Teles*[5]; 3) e a determinação de que pelo menos 30% desses recursos sejam investidos em produções das regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste e 10% no campo público de televisão.

Essas regras consolidaram o FSA como a principal fonte de recursos para investimento na produção audiovisual nacional. O recolhimento da *Condecine Teles* corresponde a aproximadamente 90% dos recursos do Fundo, criado como mecanismo do Fundo Nacional da Cultura (FNC). A Tabela 1 expõe como a *Condecine Teles* alimentou progressivamente a receita pública para investimento no audiovisual a partir de 2012, ano de regulamentação da Lei SeAC:

Tabela 1- Evolução da arrecadação Condecine (2011-2018)

	2011	2012	2013	2014	2015
Condecine-Títulos	1.539.104,05	6.360.115,14	13.687.156,23	9.233.345,15	9.658.238,94
Condecine-Remessa	53.084.458,75	80.720.719,73	105.196.186,96	93.577.791,19	102.177.996,13
Condecine-Teles	-	819.589.679,96	889.452.316,48	877.845.153,88	949.951.061,83
Dívida Ativa	-	53.174,11	140.873,15	134.183,66	112.623,23
Total	54.623.562,80	906.723.688,94	1.008.476.532,81	980.790.473,87	1.061.899.920,12

	2016	2017	2018
Condecine-Títulos	20.327.679,43	16.326.527,26	19.987.609,31
Condecine-Remessa	107.010.972,90	93.782.080,59	92.330.665,10
Condecine-Teles	1.097.386.782,55	1.022.786.941,61	970.748.657,67
Dívida Ativa	345.686,05	458.697,59	1.068.463,24
Total	1.225.071.120,93	1.133.354.247,05	1.084.135.395,33

Fonte: https://oca.ancine.gov.br/recursos-publicos

A criação de uma taxação para as empresas de telecomunicações levou a arrecadação total da Condecine a patamares superiores a 1.500% em relação ao período anterior a 2012. O novo cenário aumentou a capacidade da Ancine em executar os investimento do FSA, com recursos oriundos da própria indústria. Cabe à Agência a gestão do Fundo Setorial. Segundo os dados oficiais[6], o orçamento global do FSA, cuja primeira dotação, em 2007, foi de R$37.963

5 A Condecine é a principal taxação sobre as operações comerciais do audiovisual no Brasil desde que foi criada, em 2001 (MP 2.228-1). A extensão da cobrança às empresas de telecomunicações (Condecine Teles) se deve pela exploração comercial e distribuição de conteúdos através dos diferentes meios digitais.

6 Disponível em: https://fsa.ancine.gov.br/o-que-e-fsa/orcamento-global-anual

milhões, foi gradativamente ampliado até 2016, quando chegou a R$ 838.201 milhões, com crescimento significativo a partir de 2012.

A articulação entre os mecanismos da política audiovisual com injeção de recursos derivou no aumento do número de obras nacionais na TV Paga e no cinema; no afloramento de segmentos importantes no circuito global, como conteúdos seriados, animação e games, e ampliação de segmentos já consolidados, como o cinema de longa-metragem e o cinema documental, dentre outros ganhos. Os principais resultados comerciais da atividade audiovisual no Brasil são disponibilizados pela Ancine através do Observatório do Cinema e Audiovisual[7].

Entre 2013 e 2018 o número de certificados de produto brasileiro (CPB) emitidos foi superior e três mil por ano. Para se ter uma ideia, em 2002, foram apenas dois CPB. No período entre 2003 e 2012 foram 16.181, média similar ao período 2013-2017. O CPB é uma espécie de "identidade" das obras nacionais comercializadas no circuito exibidor. A concessão do registro é uma das atribuições da Ancine.

Nas salas de cinema, foram lançados 946 títulos nacionais entre 2012 e 2018. A taxa de ocupação em relação ao filme estrangeiro continua baixa, mas houve um aumento progressivo, de 25.46% em 2012 para 38.54% em 2018. O histórico gargalo da distribuição continua sendo uma forte barreira à descentralização do setor. As empresas *Disney, Downtown/Paris, Fox, Sony* e *Universal* dominam o mercado distribuidor de cinema no Brasil. Na TV Paga, a participação do conte*údo nacional independente* (sem considerar conteúdo próprio dos canais) foi de 8.48% em seu primeiro registro, em 2012. Em 2017 o percentual atingiu os 13.80%, um resultado da cota de tela imposta pela Lei SeAC.

Todos esses resultados levaram o audiovisual a uma posição estratégica como atividade produtiva no Brasil na segunda década dos anos 2000, demonstrada pela participação no Produto Interno Bruto (PIB), que representa a soma dos bens e serviços produzidos. Em 2013, a contribuição do audiovisual para o PIB foi de R$ 22.2 milhões, superando setores como a indústria farmacêutica. Em 2014, a contribuição subiu para R$24.5 bilhões.

A ampliação quantitativa nos resultados comerciais foi acompanhada por uma evolução na descentralização regional da produção. Os indutores regionais cumprem papel relevante neste sentido, articulados a outras ações da política audiovisual. Além das cotas regionais, estes indutores se efetivam por meio de parcerias entre Ancine e governos estaduais e municipais para lançamento de editais voltados para os produtores locais. Exige-se que no mínimo 80% da equipe seja local ou residente há mais de três anos e que 90% da gravação seja realizada dentro do estado ao qual se dirige o edital. O estado do Amapá, por exemplo, teve seu primeiro edital de fomento audiovisual em 2017, através de

7 https://oca.ancine.gov.br/

um arranjo regional entre Ancine e governo estadual. Foram selecionados doze projetos em diferentes categorias para exibição na TV Pública.

A participação feminina na atividade audiovisual também apresentou avanços nos anos 2000. A categoria de gênero foi incorporada aos estudos da Ancine em 2014, inicialmente observando os percentuais na função de direção de longa-metragem. Em 2016 foi publicado o primeiro diagnóstico sobre a presença de mulheres, contemplando, além de direção, roteiro, produção executiva, direção de fotografia, e direção de arte. Os dados são coletados com base nas informações de registro do CPB. O estudo publicado em 2018 (dados 2017-2018) mostrou um aumento de participação em todas as funções investigadas, embora os percentuais ainda mostrem uma predominância masculina.

Em termos institucionais, a Ancine chegou à segunda década dos anos 2000 suplantando o protagonismo da Secretaria do Audiovisual (SAv) previsto no projeto político iniciado em 2003. A relação entre SAv e Ancine resulta de disputas no governo (Ikeda, 2015) e demonstra o peso da pauta econômica sobre a política audiovisual.

A robustez institucional que a Agência alcançou na estrutura do governo federal pode ser melhor compreendida quando vista a instabilidade do Ministério da Cultura. Ao tomar posse em 2016, o então presidente Michel Temer extinguiu o MinC, mas foi obrigado a voltar atrás pela pressão da classe artística, inclusive com ocupações de espaços importantes, como o emblemático Edifício Capanema, sede do Ministério no Rio de Janeiro. Em um período de pouco mais de dois anos de gestão (2016-2018), a pasta contou com quatro ministros. O MinC acabou sendo extinto em 2019.

Ao contrário da estrutura organizacional ministerial, vulnerável a flutuações políticas, as agências reguladoras contam com mandatos fixos, aprovados pelo Senado. A gestão da Ancine cabe a uma diretoria colegiada com mandatos não coincidentes de quatro anos, sendo um diretor-presidente e três diretores. O primeiro diretor-presidente foi Gustavo Dahl (2001-2006), que acumulava experiência como superintendente de comercialização da Embrafilme. Seu sucessor foi o cineasta e militante de esquerda Manoel Rangel, com três gestões consecutivas entre 2006 e 2017. Rangel *já integrava a diretoria colegiada da Agência e foi um dos articuladores do projeto do Fundo Setorial do Audiovisual.*

4. E mais uma vez... uma tragédia anunciada?

Com o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, em agosto de 2016, medidas do sucessor Michel Temer aprofundaram o modelo desenvolvimentista da política audiovisual no Brasil. Mudanças institucionais e no relacionamento com o setor produtivo, através de novas regras de fomento à produção e de prestação de contas, impactaram significativamente os processos geridos pela Ancine. As alterações mais expressivas começaram pela nomeação para o cargo de diretor-presidente, com o fim do terceiro mandato de Manoel Rangel. O

escolhido por Temer para comandar o órgão entre 2018 e 2021 foi Christian de Castro, um especialista em assuntos financeiros do audiovisual cuja atuação na Agência teve início em 2008, em diretoria especializada nesta área.

O episódio teve como personagem importante Débora Ivanov, diretora colegiada (2015-2019) que ocupou interinamente a presidência da Ancine após a saída de Rangel. Ivanov era o nome defendido por parcelas significativas da classe produtora e vinha discutindo publicamente a reduzida participação feminina na atividade audiovisual e a necessidade de aprofundamento de ações para uma maior desconcentração do eixo Rio-São Paulo. O site da revista Época publicou uma matéria em 12 de setembro de 2017 com o título "*Paciência de Temer com a presidente da Ancine está perto do fim*"[8], afirmando que a presidente interina "ignora solenemente orientações do governo voltadas ao setor" (Morais, 2018).

O posicionamento de Ivanov e sua presença na diretoria do órgão contribuiu para que os temas da diversidade de gênero e raça encontrassem espaço em pautas internas. Em 21 de novembro de 2017, dia da Consciência Negra, foi lançada oficialmente a *Comissão de Gênero, Raça e Diversidade*. Composto por quatorze servidores da Ancine (homens e mulheres), o organismo foi pensado para planejar ações que garantam a efetividade de indutores de diversidade e inclusão nos projetos geridos pela Agência.

Como ação mais ampla na pauta da diversidade, em dezembro de 2018 foi lançado o programa *#AudiovisualGeraFuturo,* com onze linhas de fomento operadas conjuntamente entre Ancine e SAv. O edital inicial disponibilizou R$1 bilhão para investimentos, incluindo cotas de gênero e raça (negros/negras, mulheres e indígenas), somadas às cotas regionais do FSA (todos as unidades federativas, exceto Rio de Janeiro e São Paulo).

A pressão da classe produtora pesou neste processo. A mobilização de entidades representativas ressoou em espaços de encontro envolvendo agentes do mercado e Ancine, além de pressão através da imprensa especializada e perfis oficiais de entidades de classe, empresas produtoras e dos próprios agentes produtores. Ao mesmo tempo, na perspectiva de desenvolvimento industrialista, a ação da Ancine respondeu a um cenário de demanda por conteúdos que contemplem essas pautas, uma vez que as obras desenvolvidas com recursos públicos também alimentam o circuito comercial.

O aprofundamento do viés industrialista a partir de 2016 se manifestou claramente por meio de duas medidas. Primeiro, a mudança de regras de seleção para as linhas Prodecine/FSA (investimento em produções para o circuito cinematográfico), em julho de 2018, através da criação de um sistema de pontuação automático para avaliar as condições de participação do diretor

8 Disponível em: http://epoca.globo.com/politica/expresso/noticia/2017/12/paciencia-de-temer-com-presidente-da-ancine-esta-perto-do-fim.html

e da empresa produtora proponente. O anúncio foi feito pela Ancine em tom laudatório: *"FSA cria um modelo inovador de seleção de projetos para cinema"*[9].

A mudança estabeleceu faixas de investimento de acordo com o histórico, o desempenho comercial e artístico e a estruturação financeira das proponentes, comprometendo o acesso de novos talentos sem currículo na área e de empresas de pequeno porte sem trajetória comercial. O prejuízo à dinâmica de fomento fica claro se considerarmos que 90% da produção independente nacional é composta por empresas de micro ou pequeno porte (Apro & Sebrae, 2016), mesmo perfil das produtoras com histórico de relacionamento com o FSA nas linhas Prodav, voltadas para TV e novas mídias (Morais, 2018).

A avaliação de mérito adotada em 2018 se dá através de uma pontuação de 3 a 10, para diretores, empresas produtoras e distribuidoras. Pelo sistema da Ancine, figuram com nota 10 diretores de um grupo seleto, em geral associado às maiores produtoras independentes brasileiras ou à Globo Filmes, a exemplo de Cláudio Torres (Conspiração Filmes), Fernando Meireles (O2), Jaime Monjardim (Globo Filmes), Jorge Furtado (Casa de Cinema de Porto Alegre)- além de diretores cujas obras obtiveram sucesso comercial nas salas de cinema- José Padilha (*Tropa de Elite*), Carla Camurati (*Carlota Joaquina*). O sistema de pontuação gerou constrangimento e insatisfação entre a classe produtora, pela exposição dos profissionais independentemente de inscrição ou aprovação nos editais.

A medida foi imediatamente repudiada por entidades do setor. A Associação de Servidores Públicos da Ancine (Aspac) também se manifestou publicamente, expondo os conflitos internos na Agência. Em uma carta aberta publicada no site TelaViva em 03 de setembro de 2018[10], a Aspac declarou que "tal decisão foi tomada sem o amplo envolvimento do corpo técnico da agência, diferentemente do que foi anunciado pela presidência da instituição". Apesar da ampla mobilização, a mudança de regra não foi revertida.

Outra ação, já no final do governo Temer, em dezembro de 2018, foi a recomposição do Conselho Superior de Cinema, em função de vencimento de mandato. O Conselho é a instância oficial de formulação e aprovação da política audiovisual nacional e, embora suas decisões reflitam a centralidade da Ancine (Ikeda, 2015), trata-se de um fórum que tradicionalmente reúne nomes representativos do audiovisual brasileiro nos assentos reservados à sociedade civil e ao mercado. Nestes casos, o mandato é de dois anos, sendo permitida a recondução. O Conselho é composto ainda por representantes da Casa Civil, da Secretaria de Comunicação da Presidência da República e de mais sete ministérios.

9 Disponível em: https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/fsa-cria-um-modelo-inovador-de-sele-o-de-projetos-para-cinema

10 Disponível em: http://telaviva.com.br/03/09/2018/servidores-da-ancine-cobram-envolvimento-na-implementacao-da-politica-e-no-uso-de-recursos-publicos/

Com o título "*Governo tira cineastas e chama grupos estrangeiros para Conselho de Cinema*", a imagem do Capitão América dos estúdios Marvel ilustrando a reportagem do jornal Folha de São Paulo em 04 de dezembro de 2018 é autoexplicativa. A nova composição deu poder de voto sobre as decisões da política audiovisual nacional a representantes e profissionais ligados à Netflix, MPAA, Facebook, Google, além de empresas que integram grandes conglomerados nacionais como TV Globo, TV Record e Paris Filmes. As vagas foram distribuídas entre os nove assentos para titulares e outros nove suplentes. O interesse dessas organizações em integrar instâncias decisórias da politica audiovisual nacional se explica, dentre outros motivos, pela discussão sobre a regulação do vídeo sob demanda no Brasil (VoD). Decisões como o modelo de taxação para a exploração do serviço no país e sobre cota para conteúdos nacionais cabem ao Conselho.

O início da gestão Bolsonaro, em janeiro de 2019, trouxe um aprofundamento das medidas iniciadas pelo seu antecessor. No plano institucional, a extinção do Ministério da Cultura, em janeiro de 2019, e a fusão da TV Brasil (emissora pública) com a NBR (emissora estatal), em abril de 2019, foram algumas das primeiras ações. As atribuições do MinC foram reduzidas ao status de uma Secretaria Especial vinculada ao então recém criado Ministério da Cidadania. Em novembro, a Secretaria foi transferida para o Ministério do Turismo. O MinC representava um dos orçamentos mais baixos do governo e uma das pastas cujos investimentos em política pública geraram uma crescente participação na economia nacional nos anos 2000, evidenciadas pelos índices do PIB.

A TV Brasil já vinha sofrendo intervenções desde 2016, quando Temer destituiu o Conselho Curador da emissora. O argumento para a fusão com a NBR *(Portaria nº 216/2019)* foi otimização de custos financeiros. Na prática, houve a extinção de alguns programas ligados às temáticas educativa e cultural e ampliação da programação com conteúdos das Forças Armadas e agenda presidencial. Desde a sua criação, em 2008, a TV Brasil havia se tornado uma das principais janelas de exibição para o conteúdo independente nacional. Entidades em defesa da comunicação pública como o Coletivo Intervozes questionaram a fusão, alegando ilegalidade com base no artigo 233 da Constituição Federal (complementaridade entre os sistemas comercial, público e estatal), mas a decisão do governo foi mantida.

Também com o novo governo, as operações de fomento da Ancine passaram a ser alvo de questionamento mais incisivo. Em abril de 2019, o diretor-presidente Christian de Castro determinou a suspensão do repasse de recursos do FSA para projetos aprovados, alguns já em fase de produção. A medida foi de encontro ao pronunciamento público da Ancine de que iria recorrer ao acórdão 721/2019 do TCU que "recomendou" a suspensão do repasse para os projetos até que a Agência apresentasse "condições técnico-financeiras-operacionais" para analisar prestações de contas. O documento do Tribunal se baseou em relatórios de prestação de contas 2016 e 2017 do FSA. A suspensão do repasse de

recursos compromete toda a cadeia do audiovisual, especialmente os pequenos produtores, pela inexistência de capital de giro para investir nas produções sem o apoio estatal. Em abril de 2019, o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) anunciou o rompimento dos contratos de coprodução para a dramaturgia em 2019 como uma resposta ao bloqueio da Ancine, durante o Rio2C, maior evento de mercado de entretenimento da América Latina.

Em abril de 2019, o governo já havia anunciado cortes do apoio cultural da Petrobrás, tradicional apoiador da cultura no país e principal investidor no audiovisual através de mecanismos fiscais. Importantes atividades como o tradicional Festival de Cinema de Brasília e o *Anima Mundi*, maior evento sobre mercado de animação da América Latina, foram imediatamente afetados. Campanhas de apoio viabilizaram a manutenção dos eventos.

O corte de recursos para fomento ao audiovisual assumiu um tom mais incisivo quando o governo suspendeu a chamada pública BRDE/FSA-Prodav-TV Pública 2018, em agosto de 2019, mesmo após divulgado o resultado preliminar. A motivação foi a proibição de uma das quatorze linhas do edital, a linha 6- Diversidade de gênero, que aprovou nove projetos de estados das regiões Centro-Oeste, Nordeste, Sul e Sudeste. Segundo a portaria nº 1.576/2019, que determinou a suspensão, a decisão se deveu à necessidade de recompor membros de Comitê Gestor do FSA e após a recomposição ficaria "determinada a revisão dos critérios e diretrizes para aplicação dos recursos do FSA" (Art 2º). A decisão foi publicada logo após pronunciamentos do presidente da República questionando investimento público em obras apontadas por ele como de temática "LGBT" e "sexualidade". Em resposta, o secretário especial de Cultura Henrique Pires, pediu demissão, acusando o governo de praticar censura.

Durante a "Cerimônia dos 200 dias de governo", em 18 de julho de 2019, o presidente havia criticado o que chamou de "ativismo" da Ancine na seleção dos projetos e ameaçou transferir a direção da Agência do Rio de Janeiro para Brasília, desestabilizando internamente o órgão. Na ocasião ele afirmou: "se não puder ter filtro, nós extinguiremos a Ancine, privatizaremos ou extinguiremos. Não pode é dinheiro público ser usado para filme pornográfico."[11], utilizando o longa *Bruna Surfistinha* (Marcus Baldini, 2011) como exemplo. O diretor do filme respondeu em nota oficial, declarando que o filme gerou 500 empregos diretos e contribuiu em impostos, fortalecendo a indústria cinematográfica do país. *Bruna Surfistinha* discute o tema da prostituição e é considerado sucesso artístico e comercial, com premiações em festivais e um público superior a dois milhões de espectadores no cinema.

Contrariando a expectativa da classe produtora, o presidente-diretor da Ancine não se posicionou publicamente sobre as ingerências do governo. Durante o Festival de Gramado de 2019, Castro se referiu à suspensão do edital de

11 http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2019-07/sede-da-ancine-sera-transferida-para-brasilia-diz-bolsonaro

TV Pública como um "convite ao diálogo"[12] e apresentou o projeto da nova gestão da Agência, baseada em um "Turnaround" e "downsizing" de custos, incluindo a redução do quadro de servidores com o fim de contratos terceirizados. O argumento central foi que o aumento no número de projetos colapsou o trabalho da Agência e que os resultados comerciais das obras erma incompatíveis com os investimentos. Por isso, segundo ele, a necessidade de revisar a capacidade operacional por meio de uma gestão baseada em dados, enfatizando mais uma vez o modelo economicista.

Em agosto de 2019 a justiça determinou o afastamento de Christian de Castro da presidência da Ancine por constatação de uso de informações sigilosas do órgão em benefício próprio, o que o tornou réu em processo por associação criminosa com outros servidores. Mesmo com liminar que o reconduziu ao cargo, Castro não resistiu à pressão e pediu exoneração em novembro de 2019.

A repercussão imediata sobre a política audiovisual foi a paralisação das atividades da Ancine, uma vez que, por sua natureza jurídica, as decisões precisam ser colegiadas. A saída de Castro somou-se à vacância de dois dos três diretores, pela não indicação dos novos nomes pelo presidente da República. A Ancine chegou a dezembro de 2019 com apenas um diretor, Alex Braga, que assumiu o cargo de diretor-Presidente. Atividades paralisadas significam o não lançamento de novos editais, a não liberação de recursos para projetos já aprovados e em fase de produção e o atraso na análise e aprovação de prestações de contas, ou seja, um profundo abalo na atividade audiovisual produzida no Brasil por agentes fora dos grandes conglomerados de mídia.

Sem o quórum mínimo de diretores, as reuniões da Diretoria Colegiada, suspensas em setembro de 2019, foram retomadas somente em fevereiro de 2020, a partir da recomposição da Diretoria Colegiada com membros substitutos. Os indicados foram Vinicius Clay e Luana Rufino, estes com trajetória interna no órgão, e Edilásio Barra, conhecido como "Tutuca". Pastor e apresentar de programas religiosos em TV, a indicação de Tutuca confirmou manifestação anterior de Bolsonaro, quando declarou à imprensa que procurava um nome "terrivelmente evangélico"[13] para a diretoria da Ancine, atendendo às expectativas de seus aliados políticos. Esta nomeação indica o avanço de um viés conservador na estrutura do órgão gestor da política audiovisual brasileira, colocando em risco a pluralidade da produção nacional, sobretudo pelo embate com produtores dedicados à promoção das temáticas de gênero e raça, que haviam conquistado espaço nos anos anteriores.

Outras ações do primeiro ano do governo Bolsonaro com impacto na política audiovisual do país incluem o atraso no estabelecimento da cota de

12 https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/em-gramado-presidente-da-ancine-diz-que-suspensao-de-edital-foi-convite-ao-dialogo.shtml

13 https://valor.globo.com/politica/noticia/2019/08/31/bolsonaro-quer-evangelico-para-ser-diretor-da-ancine.ghtml

tela anual para as salas de cinema, comprometendo a distribuição e exibição das obras nacionais; o desprestígio da SAv, pela instabilidade na gestão do órgão; a migração do Conselho Superior de Cinema do Ministério da Cidadania (que incorporou as atribuições do antigo MinC) para a Casa Civil, facilitando o controle presidencial sobre o funcionamento dessa instância; e a proposição de edição da Lei SeAC, alterando regras que restringem a verticalização, o que pode beneficiar grandes conglomerados globais como a AT&T/Warner, e que consiste em um dos principais marcos da lei, ao impor limites à concentração no mercado de TV Paga.

No ano de 2020, uma das pautas prioritárias para o setor audiovisual é a votação da Proposta de Emenda Constitucional para a reforma dos Fundos Públicos (PEC dos Fundos), uma medida do Ministério da Economia encaminhada ao Congresso Nacional em novembro de 2019. A discussão afeta todos os fundos públicos não previstos na Constituição, o que, em tese, inclui o Fundo Setorial do Audiovisual. A ameaça de fragilização ou de extinção da principal fonte de apoio público ao audiovisual nacional mobilizou produtores de todo o país na articulação política e pressão direta a deputados federais e senadores. Embora o projeto de Emenda Constitucional não faça menção direta ao FSA, o setor produtivo sabe que as decisões na esfera política dependem de um jogo de pressões e acordos.

Em um cenário de governo ultraconservador, o apoio de membros do Congresso é decisivo para garantir a sobrevivência do FSA. Ao mesmo tempo em que se articulam com a instância político-decisória, produtores audiovisuais de todo o país precisam continuar desenvolvendo seus projetos criativos. Esta ampliação do perfil do setor de produção independente nacional, aliás, é outro legado importante da política audiovisual implementada nas últimas quase duas décadas (Morais, 2018). O grau de profissionalização dos produtores na criação de obras e na gestão de sua empresas; a capacidade de leitura dos emaranhados que caracterizam o acesso a recursos públicos, bem como de articulação de classe; e a disputa por voz na formulação da política audiovisual, características aprimoradas nos últimos anos, mostram-se fundamentais em um momento em que o Estado brasileiro arranha a riqueza da diversidade cultural e dos valores democráticos.

5. Conclusões

Em quase duas décadas do século XXI, o campo do audiovisual no Brasil viveu um período fértil, decorrente de uma política setorial cujo grande diferencial em relação a estágios anteriores foi a articulação entre os elos de produção e distribuição. Esse modelo de política permitiu o desenvolvimento de núcleos produtores por todo o país, o aumento de recursos para investimento no setor e o escoamento dessa produção, sobretudo através da TV Paga, com a Lei 12.485.

A Agência Nacional do Cinema é personagem central de todo esse período. Sua constituição como agência reguladora dotou-a de autonomia financeira e administrativa, além da ausência de subordinação hierárquica à estrutura ministerial, mas uma vinculação institucional, a despeito dos conflitos resultantes do modelo regulatório importado do setor de infraestrutura.

Embora a política audiovisual aperfeiçoada ao longo dos anos 2000 seja conduzida por um viés industrialista, em um mercado de mídia globalmente integrado, neste período o audiovisual foi priorizado como projeto político-cultural sobretudo a partir da assinatura da Convenção da Unesco, em 2005. Os resultados alcançados foram produto de uma conciliação possível entre um modelo neoliberal economicista e a inclusão de pautas como identidade/diversidade cultural e desconcentração do mercado audiovisual.

A necessidade de compreensão estatal quanto ao princípio da exceção cultural (Baer, 2003) que caracteriza o audiovisual se mostra ainda mais urgente frente ao aprofundamento de uma lógica economicista cujas ações arrefeceram a euforia que caracterizou o setor no Brasil a partir de 2012. As medidas assumidas pelo Executivo federal em 2019 e a indicação de seu recrudescimento representam uma ameaça real à continuidade de um ciclo dos mais expressivos para o audiovisual brasileiro, do ponto de vista simbólico e econômico. Consequentemente, frustram as expectativas quanto ao aprimoramento e correção de uma política audiovisual que se pretende geradora de uma indústria autossustentável do audiovisual.

À incapacidade do Executivo federal em extinguir a Ancine e pôr fim definitivo à política audiovisual em operação neste século, em função da robustez de sua estrutura jurídico-institucional, a resposta do governo Bolsonaro parece ser minar os alicerces do órgão, levando à sua desmobilização e impossibilidade de ação. Mais uma vez, o campo produtivo se depara com um ciclo severo de descontinuidade, e vê convocadas as habilidades desenvolvidas nestes anos 2000, o que inclui capacidade criativa e gerencial e, sobretudo, capacidade de articulação comercial e política.

Referências

Autran, A. (2010). O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. In: Meleiro, A. (Org.). *Cinema e mercado.* São Paulo: Escrituras, pp.15-34.

Baer, J. (2003). L'exception culturelle. Une règle en quête de contenus. França: *En Temps Reel*, caderno 11, out.

Bahia, L. (2012). Políticas de integração entre cinema e televisão no Brasil. In: Santos, R.; Coutinho, A. (orgs.). *Políticas públicas e regulação do audiovisual*. Curitiba, PR: CRV, pp. 79-100.

Bentes, I. (2007). Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: machado, Arlindo. *Made in Brasil*: três décadas do vídeo brasileiro, pp.111-128.

Bolaño, C. A Economia Política da TV brasileira. *Rev. Bras. Cienc. Com. S. Paulo*, v. XXII, n.2, jul/dez. 1999, p. 15-32

Bolaño, C.& Manso, C. (2012). Para uma economia política do audiovisual brasileiro. Cinema, televisão e o novo modelo de regulação da produção cultural. In: meleiro, Alessandra (org.). Cinema e economia política. São Paulo: Escrituras, pp.87-100.

Cabral, E. Entre o local e o global: estratégias dos conglomerados de mídia no Brasil. *Revista Eptic*, v.18, n.3, set/dez 2016, p. 76-94.

Capparelli; Ramos; Santos, 1998. *Intexto,* Porto Alegre: UFRGS, v.2, n.4, p.1-28, jul/dez 1998.

Gatti, A. (2010). A comercialização de um filme internacional: Central do Brasil, *Famecos* (PUCRS). Porto Alegre, nº 23, ago., p. 16-25.

Getino, O. (2007). As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados. In: Meleiro, Alessandra (org.). *Cinema no mundo:* indústria, política e mercado. São Paulo: Escrituras, pp. 23-64.

Ikeda, M. (2015). *Cinema brasileiro a partir da retomada.* São Paulo: Summus.

Marson, M. (2009). *Cinema e Políticas de Estado:* da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras.

Morais, K. (2016). A Política de Fomento ao Audiovisual no Brasil e o lugar da TV. *Eptic Online,* v.18, n.2, maio-agosto, p.65-85. Disponível em: https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/5216

Morais, K. (2018). *Produção independente, mercados de televisão e a Política de Fomento ao Audiovisual no Brasil*. (Tese de doutorado). Disponível em: http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28299

Mungioli, M. Pelegrini, C. (2013). Narrativas complexas na ficção televisiva. *Revista Contracampo*. V.26,n1, ed. abril, p.21-37.

Muniz, P. (2001). Globo Repórter: os cineastas na televisão. *Mnemocine*. Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil1.htm. Acesso em 01 nov. 2017

Murdock, Graham. (2005). Television and citizen: In defense of public broadcasting. In Tomlinson, Alan (Ed.). *Consumption, identity, and style.* Marketing, meanings, and the packaging of pleasure. (p. 54-69). Routledge: London, UK; New York, EUA, 2.ed.

Murdock, Graham. (2011). Political economics as moral economics: commodities, gifts, and public goods. In Wasko, Janet; Murdock, Graham; SOUSA, Helena (Ed.). *The Handbook of Political Economy of Communications.* (pp.13-40). Oxford: Blackwell Publishing Ltda.

Nagib, Lúcia. (2002). *O cinema da Retomada*: depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34: São Paulo.

Pacheco, R. (2006). Regulação no Brasil: desenho das agências e formas de controle. *RAP.* Rio de Janeiro 40(4), jul/ago, pp. 523-543.

Pó, M. & Abrúcio, F. (2006). Desenho e funcionamento dos mecanismos de controle e accountability das agências reguladoras brasileiras: semelhanças e diferenças. *RAP.* Rio de Janeiro 40(4), jul./ago., pp.679-698.

Simis, A. (2008). *Estado e cinema no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Annablume; Fapesb; Itaú Cultural, 2008.

Simis, A.& Marson, M. (2010). Do cinema para o audiovisual: o que mudou?. In: *Percepções:* cinco questões sobre políticas culturais. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, pp.21-34.

Souza, A. (2016). Lei da TV paga: um novo paradigma para a política audiovisual brasileira. *Eptic*, São Cristóvão, v. 18, n. 2, pp.47-64, maio-ago.