

“Cinema independente” no Brasil¹

Anita SIMIS²

Resumo:

O objetivo deste trabalho é discutir o conceito de “cinema independente” ao longo do tempo e verificar se é possível fazer um cinema independente, autônomo, sem dinheiro público, sem recursos das leis de incentivo fiscal ou dos editais. A conclusão que chegamos é que, para tanto, é preciso ter um projeto de cinema que inclua a formação de público e a conquista de um mercado que possa desenvolver um cinema autossustentável.

Palavras-chave:

Cinema independente. Cinema brasileiro. Cinema autossustentável.

“Independente cinema” in Brazil

Abstract:

The objective of this work is to discuss the concept of "independent cinema" over time and to verify if it is possible to make an independent cinema, without public money, without resources of the fiscal incentive laws or the edicts. The conclusion we have reached is that it is necessary to have a cinema project that includes the formation of the public and the conquest of a market that can develop a self-sustaining cinema.

Keywords:

Independent cinema. Brazilian cinema. Self-supporting cinema.

“Cinema independiente” en Brasil

96

Resumen:

El objetivo de este trabajo es discutir el concepto de “cine independiente” a lo largo del tiempo y verificar si es posible hacer un cine independiente, autónomo, sin dinero público, sin recursos de las leyes de incentivo fiscal o de las convocatorias. La conclusión que llegamos es que para ello es necesario tener un proyecto de cine que incluya la formación de público y la conquista de un mercado que pueda desarrollar un cine autosostenible.

Palabras-clave:

Cine Independiente. Cine brasileño. Cine autosostenible.

Introdução

Este trabalho tem por objetivo discutir a definição de “cinema independente”, se existe ou se é possível haver um cinema independente.

Desde o início nosso cinema procurou se desenvolver de forma independente. Mas o que significa ser “independente”? Ser independente significa tornar-se autônomo, livre de qualquer tutela. E para ter essa liberdade é preciso ter recursos próprios para poder administrá-los livremente. Posta essa definição, pergunto: hoje é possível fazer

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil.

² Professora Livre-Docente da Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP e bolsista Produtividade em Pesquisa (PQ). E-mail: anitasimis@gmail.com

um cinema independente, que não dependa de outras fontes que não sejam aquelas oriundas da sua própria comercialização, que não dependa inclusive de recursos públicos, isto é, recursos provenientes das leis de incentivo fiscal ou dos editais?

Muitos estudiosos do cinema já refletiram sobre a temática do cinema independente e talvez pudéssemos começar com Alex Viany, antigo batalhador da política cinematográfica, que já colocava no seu livro – *Introdução ao cinema brasileiro* –, publicado em 1959, uma divisão da história do cinema tratando-o como um indivíduo, com direito à “infância”, à passagem de “rapazinho” para “homem”, aos “tombos” do rapazinho, isto é, ao enfrentamento de suas “crises”. É um esforço no sentido de pensar como esse indivíduo-cinema pode crescer, tornar-se emancipado, em outras palavras, assumir sua maioridade. E, para tanto, propunha uma legislação que apoiasse o cinema brasileiro, um cinema que produzisse muito, pois “da quantidade viria a qualidade [aliás], como em qualquer indústria” e assim conquistaria seu lugar no mercado nacional (VIANY, 1959, p. 165).

O objetivo do estudo de Viany, assim como outros feitos antes mesmo da criação do Instituto Nacional de Cinema, era compreender o que emperrava a emancipação de nosso cinema ou, como ele, citando Álvaro Lins, apresenta na epígrafe do livro: “realizar uma emancipação na ordem da cultura como se fala de emancipação econômica”, sem ufanismo, porém valorizando nossa cultura (VIANY, 1959, p. 7).

Mas, como diz Bernardet (1995), Viany e Paulo Emílio Sales Gomes, embora tenham contribuído para a historiografia clássica do cinema brasileiro, deixaram de lado outras questões, como mercado, distribuição, exibição, público, ou ao menos não abordaram essas questões com maior profundidade. Mesmo a legislação ficou meio no ar, sem um aprofundamento.

No entanto, é de se notar que a definição de cinema independente sofreu alterações. Se até o final dos anos 1980, “independente” estava relacionado à concepção de um desenvolvimento autônomo, mas também estável e permanente, nos anos 1990, mudou e se associou à “independente das grandes empresas de comunicação”.

Essa nova acepção ocorreu a partir do momento em que o cinema quase desapareceu, no início dos anos 1990, durante o governo Collor, e quando o cinema foi incluído na definição mais abrangente de obra de audiovisual, com a Lei nº 8.401, de 08 de janeiro de 1992, Art. 2º, Inciso I:

obra audiovisual é aquela que resulta da fixação de imagens, com ou sem

som, que tenham a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-las, bem como dos meios utilizados para sua veiculação. (BRASIL, 1992).

No Inciso II do mesmo artigo e lei, a definição de obra audiovisual de produção independente afirma:

[...] é aquela cujo produtor majoritário não é vinculado, direta ou indiretamente, a empresas concessionárias de serviços de radiodifusão e cabodifusão de sons ou imagens em qualquer tipo de transmissão. (BRASIL, 1992).

A partir dessa definição, seja na imprensa, seja em trabalhos acadêmicos, passamos a compreender a independência de uma obra, conforme Bahia e Amâncio (2010), como

[...] aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais da obra, não tem qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviço de radiodifusão de sons e imagens ou operadora de comunicação eletrônica de massa por assinatura. (BAHIA; AMÂNCIO, 2010, p. 115).

É preciso compreender o que ocorreu para que se deixasse de considerar a questão econômica da manutenção do cinema e se passasse a relacionar independência apenas a não vinculação com as empresas de comunicação. Seguindo o enfoque teórico da economia política do cinema, é preciso rever historicamente o movimento feito nessa direção.

Na luta por um cinema independente, por um longo período as queixas e os confrontos com os entraves para o desenvolvimento do cinema ocorreram com os setores mais imediatos: se os exibidores não aceitavam um filme oferecido para a exibição, esse era o setor responsável por impedir a comercialização da obra. Era preciso propor uma legislação que amparasse o produtor brasileiro, mas o cinema norte-americano, seu forte concorrente, impedia com seu *lobby* a aprovação de uma legislação de proteção eficaz para o desenvolvimento do cinema nacional. Posteriormente, apontou-se a dominação estrangeira não apenas como um obstáculo, mas como um entrave intransponível, e é sugestivo que essa percepção tenha ocorrido após a derrocada da Embrafilme, justamente no momento em que caminhávamos para um período democrático, inclusive com uma nova Constituição. Dito de outro modo, sem a



Embrafilme, o cinema estrangeiro foi incorporado como parte constitutiva e inerente de nosso mercado e a definição de cinema independente foi ampliada, agora produção audiovisual independente, deixando de ser aquela cuja preocupação é a independência econômica, passando a ser aquela sem vínculo com empresas de comunicação.

Ao mesmo tempo, é significativo que, com a quebra da Embrafilme, criticada por investir, priorizar grupos em detrimento de outros, paradoxalmente se legitima o apoio do Estado como único alicerce para a sobrevivência do cinema nacional. Volta-se a pensar com ainda mais força, como diz Bernardet (1995, p. 27), que primeiro é preciso fazer a primeira cópia, porque o resto vem depois. A chanchada, a pornochanchada e até os filmes de comédia ligeira que têm o apoio da Globo são apenas exceções que reafirmam a regra. Em outras palavras, apoio do Estado se resume à produção, apoio que significa investir **na** ou **para** a produção, mesmo que pelas vias tortuosas da iniciativa privada, pois o recurso aplicado tem origem na isenção fiscal e, portanto, dinheiro público. Mas, seja pela escolha das empresas, que se valem do incentivo fiscal, seja pelos recursos dos editais, que vieram após 2009³, a primazia da produção na aplicação dos recursos públicos é a responsável pela disponibilidade do grande volume de recursos existente. Conforme podemos ver na Tabela 1, nota-se, a partir de 2012, um crescimento significativo de um desses recursos, a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional-Condecine, quando a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, incorporou a contribuição das operadoras de telefonia.

³Edital de seleção, n. 1, de 3/3/2009, do Programa Ancine de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro.



Tabela 1– Condecine – valores arrecadados

Ano	Condecine
2006	27.560.035,95
2007	31.008.189,41
2008	35.784.301,86
2009	35.310.491,37
2010	39.654.802,76
2011	43.698.828,13
2012	725.332.169,48
2013	806.667.872,59
2014	784.512.827,00
2015	851.361.462,00

Fonte: Elaboração própria, com dados de OCA/SAM/Ancine. A Condecine foi estabelecida na Medida Provisória no. 2228-1, de 6 de setembro de 2001, em três modalidades, com diferentes fatos geradores: Condecine Título (incisos I e II do Art. 33), Condecine Remessa (Parágrafo 2º do Art. 33) e Condecine Tele (Inciso III do Art. 33). Aqui consideramos o montante das três.

De fato, a produção só tem crescido (Tabela 2).

Tabela 2 –Número de filmes brasileiros lançados

Ano	Filmes
2000	23
2001	30
2002	29
2003	30
2004	49
2005	46
2006	71
2007	78
2008	79
2009	84
2010	74
2011	100
2012	83
2013	129
2014	114
2015	132
2016	142

Fonte: De 2000 a 2007, Simis (2010); de 2007 a 2016, OCA/Ancine.

Essa primazia da aplicação dos recursos na produção se apoia principalmente no exemplo do modelo europeu, que recebe subsídio do Estado e é beneficiado por medidas protecionistas em 27 países da Comunidade Europeia. Com base nesse apoio, o cinema tem obtido um público cuja maior participação no mercado é o do cinema francês, que atingiu 41,6%, em 2011, e o menor, dos filmes portugueses, responsáveis pela venda de apenas 0,7% dos ingressos (SOUSA, 2013). É comum ouvirmos o argumento de que, enquanto o cinema norte-americano vive com base no livre mercado, o cinema europeu só tem sobrevivido porque conta com apoio do Estado. Portanto, o argumento para o apoio ao nosso cinema se pauta pelo cinema europeu, pois, sendo ele mais forte do que o nosso e mesmo assim dependente da proteção estatal, mais motivos têm o nosso para exigir o apoio do Estado.

Em parte, seguimos o modelo francês, do então ministro da Cultura Jack Lang (1989), que mudou o mecanismo de apoio ao cinema ao abrir os fundos públicos não apenas para “filmes de qualidade artística”, mas também filmes de grande orçamento. Podemos notar que especialmente os filmes do pós-retomada incrementaram seus orçamentos, tendo como objetivo principal retomar uma produção, mas principalmente uma que pudesse competir em pé de igualdade com o filme norte-americano. Talvez por isso, o Oscar passou a ser o prêmio mais almejado.

Ainda temos o cinema feito artesanalmente, um a um, e sem recursos públicos. A produtora Cavídeo, de Cavi Borges, é um exemplo desse cinema. Sua produtora tem realizado filmes de longa-metragem com orçamentos que variam de R\$ 50 mil a R\$ 250 mil e curtas de R\$ 5 mil a R\$ 80 mil, valores, em geral, bem abaixo dos praticados no mercado. *Girimunho*, o filme de maior orçamento, custou aproximadamente R\$ 1,2 milhão. Outros produtores pequenos também realizam filmes de baixo orçamento, como *O som ao redor*, que teve um orçamento de R\$ 1,8 milhão; *Permanência*, que custou menos de R\$ 1 milhão; *Bacurau*, que deverá ter R\$ 2,5 milhões. Essa produção, acompanhada daquela que depende dos recursos públicos, tem aumentado o seu volume e o que hoje se assiste é uma produção cada vez maior, mas em intensa competitividade pela exibição.

Quanto aos outros filmes, de alto orçamento, só se justificam se de fato aumentam nossa participação no mercado. No caso francês foi isso o que ocorreu, embora também tenha facilitado o domínio do cinema francês pelas grandes produtoras

locais, às vezes ligadas à TV. No Brasil, a oscilação em nossa participação, apresentada na Tabela 3, já estava presente desde a década anterior e ainda que ela tenha alcançado índices maiores nos últimos anos, como vemos na tabela, mostra que não há uma política para a exibição.

Tabela 3 - Participação de público dos filmes brasileiros

Ano	Percentual
2010	19,00%
2011	12,80%
2012	10,68%
2013	18,59%
2014	12,25%
2015	13,00%
2016	16,50%

Fonte: Elaboração própria, com dados de OCA/Ancine.

Diversas publicações afirmam que o cinema independente é aquele que mais tem crescido exponencialmente nos últimos anos, seja pelo barateamento das tecnologias, seja pelo aumento de recursos públicos para essa categoria. Mas pergunto: esse cinema que cresce por meio de recursos públicos é independente de quê? Como ele pode ser independente se não há espaço para sua exibição? De forma artesanal e localizada, como os filmes da Cavídeo?

Há uma ocupação, de longa data, do mercado brasileiro pelo cinema norte-americano e, ao mesmo tempo, uma disputa interna que já foi entre o cinema com projeto de indústria e o cinema artesanal, entre o cinemão e o cineminha e, poderíamos afirmar agora, entre os filmes que conseguem obter incentivos e editais e os sem, entre os que têm apoio da Globo e os que não têm, entre os que têm apoio de uma grande distribuidora estrangeira e os que não têm.

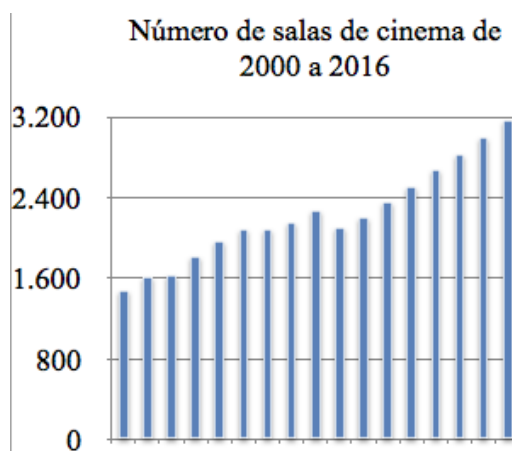
Se antes era uma divisão que disputava os recursos para a produção, hoje é, principalmente, uma disputa por espaços e não por acaso as grandes distribuidoras são a favor de acabar com as cotas de tela, enquanto que as pequenas não. Por outro lado, sempre pensamos como se houvesse um mercado: o das salas de cinema, que depois, aos poucos, foi incorporando o mercado de vídeo, de DVD, *blue ray*, de televisão, TV por assinatura, ou seja, fala-se do mercado hegemônico, dominante, pois propostas alternativas de circulação do produto audiovisual nem são consideradas, assim como

propostas de formação de um público para o cinema brasileiro são vistas como secundárias, como mostram os volumes de recursos empregados comparados aos da produção.

É verdade que após o fracasso do projeto Ancinav, em 2006, a Ancine, agora sob a direção de Manoel Rangel, buscou ampliar a exibição com a promulgação da chamada *Lei da TV Paga* (Lei nº 12.485/2011), estabelecendo duas cotas diferentes: cota de canal e cota de pacote (BRASIL, 2011). A cota de canal trata da obrigatoriedade dos canais de TV veicularem no horário nobre ao menos 3h30 por semana de conteúdo brasileiro de espaço qualificado (Art. 16), sendo espaço qualificado : aqueles, seriados ou não , dos tipos ficção , documentário, animação, *reality show*, videomusical e de variedades. Já a cota de pacote prevê que de cada três canais existentes no pacote do assinante, um deve exibir predominantemente conteúdo nacional em seu horário nobre (Art. 17), caso do canal Curta!, embora esse seja cobrado à parte.

Foi também sob a gestão de Rangel que a Ancine conseguiu aprovar a Lei nº 12.599, de 23 de março de 2012, que institucionalizou o Programa Cinema Perto de Você, cujo objetivo foi ampliar o mercado interno de exibição e acelerar a implantação de salas de cinema no país. Como aponta Carvalho (2015), anteriormente já tínhamos alguns programas, como a Programadora Brasil, Cine+Cultura e Pontos de Difusão, que facilitaram o acesso ao cinema ou mesmo a Lei do Audiovisual (Art. 1º e 1º A) que prevê o credenciamento de projetos específicos de distribuição, difusão, preservação, exibição e infraestrutura técnica, mas “foi somente em 2011, com recursos viabilizados pelo Fundo Setorial do Audiovisual–FSA, que se sistematizou uma série de ações coordenadas para o setor de exibição comercial, reunidas no Programa Cinema Perto de Você” (CARVALHO, 2015, p. 68-9).⁴ Desde a sua implementação, mais de 250 salas de cinema já foram construídas e outras 900 modernizadas em todo o país, somando ainda 260 que já tiveram seus projetos de construção ou modernização credenciados pela Ancine. O Gráfico 1 mostra o efetivo crescimento do número de salas no Brasil:

⁴O Cinema Perto de Você opera em torno de 5 eixos: 1 - [Linhas de Crédito e Investimento](#), com recursos do FSA e BNDES para reforma ou atualização tecnológica das salas, e contratos de empréstimo e investimento; 2 - [Cinema da Cidade](#), fomenta a implantação de cinemas em cidades com mais de 20 mil e menos de 100 mil habitantes, por meio de convênios com as Prefeituras e governos estaduais; 3 - [Desoneração Tributária](#), preza pela diminuição das despesas financeiras dos agentes do setor; 4 - [Sistema de Controle de Bilheteria](#), para coletar dados da exibição e 5 - [Projeto de Digitalização do Parque Exibidor](#), para promover a diversidade de conteúdo, reduzir os desequilíbrios na distribuição e contribuir para uma expansão sustentável do parque exibidor.

Gráfico 1 – Crescimento do número de salas no Brasil

Fonte: Elaboração própria, com dados de OCA/Ancine.

O investimento no programa com recursos do FSA foi de:

Tabela 4 – Investimentos com base no FSA

Ano	Investimentos
2013	R\$ 107.782.553
2014	R\$ 175.650.606
2015	R\$ 11.352.000
2016	R\$ 76.821.330

Fonte: Ancine.

Em 2013 e 2014 os recursos foram mais altos porque envolveram investimentos no projeto de digitalização das salas de cinema.

Outra iniciativa na área da exibição foi da Secretaria Municipal de Cultura e Educação de São Paulo, que inaugurou em 2016 duas salas de uma rede pública de 20 novas salas de cinema, as primeiras do Circuito SpcineFilm, que funcionam em 15 Centros Educacionais Unificados (CEUs), na periferia da cidade, no Centro Cultural São Paulo, no Cine Olido, no Centro de Formação Cultural da Cidade de Tiradentes, na Biblioteca Pública Roberto Santos. São salas equipadas com projeção digital e que exibem filmes nacionais e estrangeiros. Com todas as salas, espera-se que sejam oferecidas 200 exibições por semana para um público de 960.000 espectadores por ano.

Mas, mesmo com o aumento do número de salas nos últimos 18 anos, talvez o maior desafio de um filme independente ainda seja a exibição chegar ao público, não



importando o meio. Boa parte desses longas encontra uma janela apenas nos festivais, pois não há chances para que desempenhem uma carreira comercial, seja no cinema, em home vídeo, televisão ou *streaming*. Faltam pesquisas mais atuais sobre o impacto do programa Cinema Perto de Você, mas, para Carvalho (2015), as conclusões não são positivas. Se o crédito mais acessível para a abertura de salas, a desoneração tributária e o incentivo à digitalização ampliam o parque exibidor, “o modelo de negócio ainda é caro e os incentivos não têm se mostrado eficazes no sentido de reduzir, por enquanto, o custo final para o espectador” (CARVALHO, p. 77). Na verdade, em sua avaliação, o projeto incentiva “o modelo de exibição de *multiplexes* em *shoppings* e depende da expansão destes para concretizar a distribuição das salas pelo país” (CARVALHO, 2015, p. 76-77)”. Carvalho ainda aponta que nem o vínculo de aceite do Vale Cultura⁵ nessas salas foi negociado como contrapartida dos incentivos, embora algumas o aceitem. E conclui, batendo forte: com dinheiro público, quem se beneficia é o mercado, não o direito à cultura, pois a forma como o incentivo é concebido e implementado, acaba favorecendo grandes empresas, inclusive internacionais, em vez de promover uma diversificação concreta (CARVALHO, 2015). Se atinge com sucesso as metas de digitalização (em 2016, 99,6%) e do aumento do número de salas, não contribui significativamente para a diminuição das desigualdades de acesso e, eu complementar, não contribui para a exibição do cinema independente.

Nas salas de cinema, a participação de público dos filmes brasileiros tem oscilado, conforme mostra a Tabela 3. Em 2017, o número de espectadores do cinema nacional caiu de 30,4 milhões, no ano anterior, para 17,4 milhões, quase 43% menor, embora o ano tenha tido um recorde de lançamentos nacionais (FILMES..., 2018). Essa oscilação é contínua desde a década anterior, e ainda que ela tenha alcançado índices maiores nos últimos anos, como vemos na tabela, mostra que não há uma política para a exibição.

A manutenção da quantidade de cópias dos *blockbusters* americanos⁶, embora essa ocupação já tenha sido objeto de uma negociação, mostra melhor a falta de uma

⁵ Programa do Ministério da Cultura que realiza parceria com empresas e oferece R\$ 50,00 mensais para trabalhadores com renda de até 5 salários mínimos, que podem ser gastos com produtos e serviços culturais.

⁶*Blockbuster*, arrasa quarteirão, é a palavra que começa a ser empregada após os sucessos de *Tubarão* (de Steven Spielberg, 1975), *Guerra nas estrelas: uma nova esperança* (de George Lucas, 1977), *Contatos imediatos do terceiro grau* (de Steven Spielberg, 1977) e *Superman* (de Richard Donner, 1978), marcos iniciais da Era dos *Blockbusters*.



política para a exibição. *Jogos Vorazes – A Esperança: Parte 1* foi lançado em 1,3 mil salas das 2,8 mil do País, ou seja, em 46% do total, enquanto na França o mesmo filme pode ocupar até 30% (TRINDADE, 2014). *Jogos Vorazes – A Esperança: Parte 2*, superou essa ocupação com cópias em 1.710 salas, em 2015, e no ano seguinte *Capitão América*, em 2016, ainda ocupou 1.635, quase 52% do total. Não surpreende, portanto, que o público de apenas dois filmes, que ocuparam mais da metade das semanas, tenha superado o público de todos os outros filmes exibidos, em 2016 (ANCINE, 2017).

Mesmo a cota de tela levou muito tempo para se fazer cumprir no pós-retomada e com um patamar baixo, se comparado a 1978, quando a cota foi de 140 dias. Desde 2011 os cinemas com uma única sala devem exibir, durante o ano, pelo menos três filmes brasileiros, somando 28 dias de projeção nacional. Já para complexos de dez salas, por exemplo, são necessários no mínimo 15 filmes diferentes, somando, em todas as telas, 560 dias de conteúdo realizado no Brasil, ou seja, 56 dias por sala por ano. E ainda assim um relatório da Ancine de 2011 mostra que 38% dos 631 complexos cinematográficos não cumpriam a cota (ANCINE, 2012). Esse quadro ajuda a explicar porque, até 2015, são apenas três os filmes que conseguiram fazer uma bilheteria maior que cinco milhões de espectadores, ao mesmo tempo em que alguns poucos filmes seguem a estratégia de abocanhar as salas que cumprem a cota com um elevado número de cópias a partir de 2015.

Portanto, hoje vivemos uma conjuntura inédita na economia do cinema: temos recursos públicos abundantes, salas e público em crescimento, novas janelas disponíveis com as inovações tecnológicas, mas uma dificuldade enorme de viabilizar um circuito que dê sustentação a um cinema independente. O número de salas, mesmo em crescimento, dificilmente atende ao cinema independente, pois é preenchido pelo filme estrangeiro ou pelo *blockbuster* nacional, aquele que por meio de recursos públicos obtém distribuição e gastos com publicidade ou diversas formas de promoção para se impor.

Sobra um circuito alternativo formado pelos festivais, cineclubes, que muitas vezes se sustentam como Pontos de Cultura, home vídeo, *streaming*, vendas para TVs nacionais e estrangeiras, DVDs, mas não é um mercado capaz de sustentar uma produção industrial estável e permanente, uma produção que possa no futuro se impor como a produção predominante. Em outras palavras, o cinema independente, nesse contexto, não pode ser o cinema hegemônico. Ele consegue hoje, no máximo, ser um

marginal, que espera um dia ocupar o lugar entre aqueles que dependem dos grandes recursos.

Assim, embora emancipar o cinema seria adequá-lo à maioria, à sua independência dos recursos estatais diretos ou indiretos e torná-lo competitivo no mercado, a situação de dependência é cômoda, principalmente com amplos recursos, e tolda a exigência da competitividade, da luta para se abrirem espaços e se conquistarem públicos, experimentando novos caminhos. Por outro lado, emancipar também significa ter uma visão de mundo e saber que, ao buscar um caminho próprio para se desenvolver, há uma luta por um espaço que, no mercado tradicional, encontra-se ocupado. Por fim, para construir a emancipação do cinema é preciso ter clareza de qual cinema estamos propondo e quais os entraves para seu desenvolvimento, para saber que projeto se pretende construir.

Um passo interessante foi dado pela Ancine em 2013, quando foi lançado o Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual, aprovado pelo Conselho Superior do Cinema, em agosto de 2012. Como disse o diretor-presidente da Ancine, Manoel Rangel, em texto inicial do Plano, “pela primeira vez, temos a capacidade de planejamento a longo prazo, condição necessária para o fortalecimento da indústria audiovisual no Brasil, na direção da sustentabilidade” (ANCINE, 2013, p. 11). No Plano foram estabelecidas 12 diretrizes com o objetivo geral de “estabelecer as bases para o desenvolvimento da atividade audiovisual, baseada na produção e circulação de conteúdos brasileiros, como economia sustentável, competitiva, inovadora e acessível à população, e como ambiente de liberdade de criação e diversidade cultural” (ANCINE, 2013, p. 81).

Ressalte-se que, como consta na nota preliminar (ANCINE, 2013, p. 15-6), o Plano de Metas aponta algumas cautelas que põem em cheque a futura avaliação da implementação do Plano, pois ele não tem “a pretensão de prever o futuro”, mas “agregar previsibilidade aos movimentos dos agentes do setor em direção ao futuro”. Outra advertência: “não deve se confundir com um plano de ação ou uma agenda de compromissos dos agentes públicos responsáveis pelas políticas audiovisuais”. Em seguida, imprime que se trata de uma “referência e orientação para esses planos” e que esta “implica responsabilidades para todos os agentes econômicos”, ou seja, não apenas da Ancine. Termina por ainda assegurar possíveis alterações, pois “para não perder sua função aglutinadora e catalisadora, não deve ser entendido como fórmula imutável, mais

ainda porque se trata de construção nova” (ANCINE, 2013, p. 15-6).

De forma resumida, as diretrizes são as seguintes (ANCINE, 2013, p. 82-97):

- 1) Ampliar e diversificar a oferta de serviços de exibição e facilitar o acesso da população ao cinema.
- 2) Desenvolver e qualificar os serviços de TV por assinatura e de vídeo por demanda, oferecidos em todos os ambientes, e ampliar a participação das programadoras nacionais e do conteúdo brasileiro nesses segmentos de mercado.
- 3) Fortalecer as distribuidoras brasileiras e a distribuição de filmes brasileiros.
- 4) Dinamizar e diversificar a produção independente, integrar os segmentos do mercado audiovisual, fortalecer as produtoras e ampliar a circulação das obras brasileiras em todas as plataformas.
- 5) Capacitar os agentes do setor audiovisual para a qualificação de métodos, serviços, produtos e tecnologias.
- 6) Construir um ambiente regulatório caracterizado pela garantia da liberdade de expressão, a defesa da competição, a proteção às minorias, aos consumidores e aos direitos individuais, o fortalecimento das empresas brasileiras, a promoção das obras brasileiras, em especial as independentes, a garantia de livre circulação das obras e a promoção da diversidade cultural.
- 7) Aprimorar os mecanismos de financiamento da atividade audiovisual e incentivar o investimento privado.
- 8) Aumentar a competitividade e a inserção brasileira no mercado internacional de obras e serviços audiovisuais.
- 9) Promover a preservação, difusão, reconhecimento e cultura crítica do audiovisual brasileiro.
- 10) Estimular a inovação da linguagem, dos formatos, da organização e dos modelos de negócio.
- 11) Desenvolver centros e arranjos regionais de produção e circulação de conteúdo audiovisual e fortalecer suas capacidades, organização e diversidade.
- 12) Ampliar a participação do audiovisual nos assuntos educacionais.

À guisa de uma conclusão, poderíamos dizer que, embora haja um Plano para os próximos anos, ele é muito abrangente e não foca em aspectos cruciais que apontem para um desenvolvimento autossustentável da produção. Seria mais consistente um

projeto de cinema que incluísse etapas concretas com ações claramente sinalizadas para a formação de público e a conquista de mercado. Mas, parece haver um falso equilíbrio entre os produtores nacionais, acomodados no padrão atual de obtenção de recursos, e a produção estrangeira, satisfeita por ser hegemônica no mercado exibidor. O público, ora, este apenas participa das ofertas que lhe são impostas e com um restritíssimo acesso à diversidade cultural existente.

Referências

ANCINE. **Plano de diretrizes e metas para o audiovisual:** o Brasil de todos os olhares para todas as telas. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/PDM%202013.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2018

_____. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016.** Rio de Janeiro: Ancine/OCA, 28 set. 2017. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2016.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

_____. **Relatório Cota de Tela 2011.** Rio de Janeiro, 31 out. 2012. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/fiscalizacao/relatorios/relat-rio-cota-de-tela-2011>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

BAHIA, Lia; AMÂNCIO, Tunico. Notas sobre a emergência de um novo cenário audiovisual do Brasil nos anos 2000. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 21, semestral, ago. 2010. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/viewFile/41/44>>. Acesso em: 06 dez. 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia.** São Paulo: Annablume, 1995.

BRASIL. Lei nº 12.599, de 23 de março de 2012. [...] institui o Programa Cinema Perto de você; e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112599.htm>. Acesso em: 03 fev. 2018.

_____. Lei n. 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado [...]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/L12485.htm>. Acesso em: 02 fev. 2018.

_____. Lei nº 8.401, de 08 de janeiro de 1992. Dispõe sobre o controle de autenticidade de cópias de obras audiovisuais em videograma postas em comércio. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1992/lei-8401-8-janeiro-1992-376230-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

_____. Medida Provisória nº 2228-1, de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema [...]. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/medidas-provisorias/medida-provis-ria-n-2228-1-de-6-de-setembro-de-2001>>. Acesso em: 10 nov. 2010

CARVALHO, Milena Times. **Políticas culturais de acesso ao cinema no Brasil: os desafios do Programa Cinema Perto de Você**. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) - Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2015, p. 68-69.

FILMES nacionais batem recorde de lançamentos em 2017, mas público cai, diz Ancine. **G1**, [Rio de Janeiro], 29 jan. 2018. Cinema. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/filmes-nacionais-batem-recorde-de-lancamentos-em-2017-mas-publico-cai-diz-ancine.ghtml>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

SIMIS, Anita. Cinema e política cinematográfica. In: **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p. 137-164.

SOUSA, Ana Paula. Uma fórmula para enfrentar o domínio de Hollywood. **Valor Econômico**, São Paulo, 30 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2988362/uma-formula-para-enfrentar-o-dominio-de-hollywood>>. Acesso em: 03 out. 2017.

TRINDADE, Fábio. Ancine limita cota de exhibições em complexos de cinema. **Correio Popular**, Campinas, SP, 21 dez. 2014. Disponível em: <http://correio.rac.com.br/_conteudo/2014/12/entretenimento/231002-ancine-limita-cota-de-exibicoes-em-complexos-de-cinema.html>. Acesso em: 10 fev. 2018.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema; MEC, 1959.

Submetido em: 19.03.2018

Aprovado em: 11.06.2018