



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Economia

DANIEL MENDES DE CASTRO TEIXEIRA

Impactos econômicos das leis de incentivo fiscal sobre o setor audiovisual brasileiro

Campinas

2018



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**Instituto de Economia****DANIEL MENDES DE CASTRO TEIXEIRA****Impactos econômicos das leis de incentivo fiscal sobre o setor audiovisual brasileiro**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Economia da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Econômicas, sob a orientação do Dr. Marcelo Sartório Loural.

Campinas**2018**

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos últimos quatro anos e meio, contabilizar com exatidão todas e todos que passaram por minha vida e me ofereceram apoio e auxílio seria uma tarefa tão complexa quanto foi a de realizar esta pesquisa. Àqueles que sabem que foram importantes para mim, sabem que eu agradeço por toda a paciência e disposição independente desta breve seção.

Gostaria de primeiramente agradecer à minha família. Nos últimos anos, convivi um pouco com cada um de vocês e aprendi e cresci com cada momento: Minha mãe, Liliana, meu pai, Marco, minha avó, Maria do Céu, meu avô, João, e meus irmãos, Andrea e Marco.

Também quero agradecer à minha namorada, Juliana. Estivemos juntos durante o período que configura meu último ano de faculdade e, apesar de parecer próximo do fim, lidar com ele e com esta pesquisa não teriam sido mais tranquilos sem sua constante presença e carinho. Sua participação nisto tudo é muito grande, de verdade.

Aos amigos que fiz na faculdade, Augusto, Fernando, Gabriel, Giovanni, Igor, Leonardo, Luan, Luiz, Lucas, Matheus, Sergio e Thiago. E também Leonardo Abreu, que tem um coração tão grande quanto o volume da voz, e tio Bruno, que é um dos maiores exemplos de perseverança e humildade que conheço. Agradeço também a meus amigos de longa data, João pelas conversas e parceria, Lucas por ser meu herói, Caique por estar sempre disposto a conversar e ajudar, e Andres... Por ser o grande Andres. Não se precisa dizer mais nada.

Quero agradecer ao meu orientador, Marcelo, pelo constante e rápido apoio em todas as etapas deste trabalho, muitas vezes complexas, mas simplificadas com seus esforços. Sua orientação foi crucial para chegar aonde cheguei.

Por fim, quero agradecer a quatro amigas queridas pelas conversas, preocupações e aprendizados: Alessandra, Andressa, Gabi e Vitória. Nosso contato não é diário, mas é e sempre foi valioso para mim por todas as vezes que acontece e aconteceu.

*“In the clearing stands a boxer,
And a fighter by his trade,
And he carries the reminders
Of every glove that laid him down
Or cut him ‘till he cried out.
In his anger and his shame:
‘I am leaving, I am leaving’,
But the fighter still remains.”*

(Simon & Garfunkel)

RESUMO

Os temas centrais a serem abordados são os impactos econômicos das leis de renúncia fiscal sobre o setor audiovisual brasileiro. A Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, conhecidas respectivamente como Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, tiveram por objetivo reformular a interação do Estado com diversas áreas e setores ligados à arte, à cultura e ao entretenimento no Brasil, através de uma política fiscal que alia a renúncia de arrecadação com a maior abertura para investimentos da iniciativa privada. O setor audiovisual, em especial o Cinema, sofre uma profunda transformação em decorrência da nova legislação, com o incentivo fiscal atraindo financiamento privado para uma grande quantidade de novos projetos na área. A captação de recursos passa a se fazer não mais diretamente do Tesouro, como ocorrera durante as décadas de 1950 a 1980, mas sim por patrocínio ou doação de agentes e entidades privadas. Estas, com base em suas estratégias, poderão receber deduções posteriores do Imposto de Renda, integral ou parcial. A pesquisa buscará apontar como o setor, ainda que financeiramente estável nos últimos vinte anos, ainda carece de estrutura e é passível de críticas tanto a seu padrão de financiamento com base no setor privado como a sua integridade artística e crítica.

Palavras-chave: Setor audiovisual, indústria cinematográfica, cinema, Lei Rouanet, Lei do Audiovisual, Leis de incentivo fiscal, renúncia fiscal.

ABSTRACT

The main themes to be approached are the economic impacts of the tax waiver laws on the Brazilian audiovisual sector. The Law n° 8.313, from December 23rd 1991, and the Law n° 8.685, from July 20th 1993, respectively known as Rouanet Law and Audiovisual Law, had as an objective to reformulate the State interaction within several areas and sectors linked to the arts, the culture and the entertainment on Brazil, through a fiscal policy that allies tax collection waiver to a greater opening for investments from the private initiative. The audiovisual sector, specially Cinema, is suffering a profound transformation as a result of the new legislation, with tax incentive attracting private funding to a wide quantity of new projects in the area. Fund-raising is no longer made directly through the Treasury, as it had been during the decades of 1950 to 1980, but by sponsorship or donations of private agents and entities. Those, based on their strategies, will be able to receive posterior deductions on the Income Tax, fully or partially. The research will show how this sector, even that it has been financially stable in the last twenty years, still lacks structure and is objectionable either to its finance pattern based on the private sector as well as to its artistic and critical integrities.

Keywords: Audiovisual sector, cinematographic industry, cinema, Rouanet Law, Audiovisual Law, tax incentive laws, tax waiver.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. OS CICLOS HISTÓRICOS	14
1.1 A CONTEXTUALIZAÇÃO DA NOVA LEGISLAÇÃO	14
1.2 ORIGENS DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL	19
1.3 O DESENVOLVIMENTISMO INDUSTRIAL DO CINEMA BRASILEIRO	26
1.4 ESTÉTICAS DA FOME: O CINEMA NACIONAL ATINGE A MATURIDADE ARTÍSTICA	31
1.5 CINEMA FARAÔNICO: O FINANCIAMENTO DIRETO DO ESTADO SOBRE O SETOR AUDIOVISUAL	37
1.6 A RETOMADA PARA O FUTURO	44
2. IMPACTOS NOS INDICADORES ECONÔMICOS PRÉ E PÓS-INCENTIVOS FISCAIS	49
2.1 ANÁLISE DOS INDICADORES FISCAIS – SALICNET E SAD	50
2.1.1 LEI DO AUDIOVISUAL	51
2.1.2 LEI ROUANET	54
2.1.3 SOMATÓRIO DE VALORES DE AMBAS AS LEIS	56
2.2 ANÁLISE DOS INDICADORES ECONÔMICOS - PAS	59
2.2.1 RECEITA OPERACIONAL LÍQUIDA	60
2.2.2 NÍVEL DE SALÁRIOS	62
2.2.3 NÍVEL DE PESSOAL OCUPADO	64
2.2.4 DEPRECIÇÃO DE CAPITAL	66
2.2.5 AQUISIÇÃO DE ATIVOS TANGÍVEIS	68
2.3 COMPARATIVOS COM O PERÍODO DA EMBRAFILME	71
2.3.1 ARRECAÇÃO EM BILHETERIA	72
2.3.2 NÚMERO DE ESPECTADORES	74
2.3.3 QUANTIDADE DE SALAS DE EXIBIÇÃO	76
3. A PROJEÇÃO DE UM FUTURO	78
3.1 AVALIAÇÃO DO EFEITO PÓS-CHOQUE	80
3.2 AVALIAÇÃO DOS EFEITOS DIRETO E INDIRETO	82
3.3 AVALIAÇÃO DOS COEFICIENTES DE EMPREGO	85
4. CONCLUSÃO	89
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92

INTRODUÇÃO

Ao longo do século XX, é inegável o paralelo que pode ser construído entre o desenvolvimento histórico e social da industrialização brasileira com a própria gênese e as etapas de crescimento do cinema nacional, aqui entendida como o setor audiovisual¹. A indústria brasileira, aos moldes do modo de produção capitalista, teve seus primeiros lampejos de realização tardiamente quando comparado ao resto do mundo, ocorrendo somente a partir da década de 1930 com o fim da República Velha. O cinema, em essência uma invenção do fim do século XIX, só ganhou espaço e desenvolvimento no Brasil quando políticas protecionistas estatais tomaram forma na legislação brasileira e o Estado Nacional se aliou à produção de curtas e longas-metragens diversos, de acordo com os interesses existentes em pauta até então.

A caminhada próxima entre o setor cinematográfico e audiovisual brasileiro com a própria industrialização e desenvolvimento socioeconômico nacionais ocorreu ao longo de todo o século XX e persiste até os dias de hoje. Afirma Autran (2010, p. 15) que “a história do cinema brasileiro desde há muito é concebida por cineastas e historiadores como uma série de ciclos ou fases que se sucedem sem linhas de continuidade forte”. Tais ciclos ou fases refletiram, de um modo ou de outro, o próprio encaminhamento da história política e econômica brasileira, e a forma como hoje se projeta o cenário audiovisual nacional não é uma exceção.

O presente trabalho procura contextualizar e analisar o período pelo qual o setor audiovisual do Brasil se encontra nos dias de hoje, cujo apoio estatal reside, em larga escala, sob uma política legislativa de isenções e renúncias fiscais ao setor privado. Estas, as chamadas “leis de incentivo fiscal”, funcionam sob uma lógica de mercado característica do período de neoliberalismo que o Brasil adentrou em fins da década de 1980 e ao longo de toda a década de 1990.

Conforme explica Leite (2005):

O Estado deixou de investir diretamente na produção de filmes, pois esse papel passou a ser desempenhado pelas empresas privadas que passaram a poder deduzir tais investimentos do Imposto de Renda. Assim, houve uma alteração no modelo de patrocínio estatal, que passou a ser feito de forma indireta, isto é, por meio de renúncia fiscal (LEITE, 2005, p. 123).

¹ O Setor Audiovisual é mais amplo que apenas o Cinema e envolve áreas como a televisão ou o rádio. No entanto, devido à maneira como os dados são elencados nas diversas fontes de pesquisa, entende-se que o peso maior ocorre, indubitavelmente, no Cinema.

Neste âmbito, duas das leis de renúncia/incentivo fiscal se fizeram de notável destaque para o setor audiovisual brasileiro: A primeira delas é a Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991, popularmente conhecida como Lei Rouanet. Sua promulgação ocorreu como forma de buscar incentivo fiscal à produção cultural e artística contemporânea nacional. A segunda lei de incentivo fiscal é a Lei nº 8.685 de 20 de julho de 1993, sob o nome popular de Lei do Audiovisual. Seu foco é exclusivo sobre a produção de conteúdo audiovisual nacional, sendo menos ampla em seu campo de atuação do que a Lei Rouanet, cujos aportes fiscais se dão a quaisquer projetos culturais em geral, e não somente audiovisuais. De qualquer maneira, a existência de ambas as leis se configurou no espaço de financiamento do setor audiovisual brasileiro, e os indicadores econômicos desta indústria se configuram sob influência direta de ambas as legislações ao mesmo tempo.

Assim, ao longo dos mais de vinte e cinco anos desde suas promulgações, mais de dezoito mil projetos de conteúdo Audiovisual foram aprovados em suas diretrizes (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2017). Apesar dos números expressivos, não fica possível precisar ainda se houve, por si só, uma melhoria estrutural na produção audiovisual nacional. A pergunta a que esta pesquisa procurará responder, portanto, é: As leis de incentivo fiscal trouxeram impactos econômicos positivos para o setor audiovisual brasileiro?

A justificativa de escolha para esse tema inicia-se na preocupação acerca da incompreensão do real funcionamento da Lei por parte significativa da população brasileira. Acredita-se muito ainda em uma ideia de que há um financiamento direto do Estado aos produtores e realizadores dos projetos aceitos no benefício das leis de renúncia fiscal. A promulgação da nova legislação na verdade se dá em um contexto de rompimento das obrigações diretas do Tesouro para com os novos projetos beneficiários, e busca atrair financiamento de ordem privada como nova forma de incentivo à cultura, às artes e ao entretenimento de origem nacional. Assim, o setor fica direcionado sob interesses privados, e não mais estatais, e quaisquer projetos que sejam aprovados nas diretrizes da Lei deverão passar também pelo crivo de interesse da esfera privada que escolha financiar tais projetos, por objetivos que podem se estender às metas de *marketing*, filantropia ou simples obtenção de benefícios fiscais oriundos da renúncia de impostos.

O presente trabalho, partindo desta interpretação, se dividirá em três etapas, tendo o setor audiovisual brasileiro como objeto de estudo. Tais etapas de pesquisa consistem, na seguinte ordem, em uma análise pretérita do setor à promulgação das leis (primeira etapa), uma análise sobre o momento presente, de influência das legislações (segunda etapa), e uma previsão

econômica para o setor com base em análises sobre sua interdependência para com os demais setores da economia brasileira (terceira etapa).

O primeiro capítulo desta pesquisa se concentrará na primeira etapa descrita, e irá traçar a evolução histórica do setor audiovisual brasileiro ao longo do século XX. Serão analisadas e interpretadas as suas diversas fases, como a Bela Época do Cinema Brasileiro (1907-1911), os Ciclos Regionais (1914-1929), a era das *chanchadas* (1930-1954), o Cinema Novo (1952-1969), o Cinema Marginal (1968-1973), o Cinema da “Boca do Lixo” (1969-1985), a era da Embrafilme (1969-1990) e o Cinema da Retomada (1995-). As Leis de incentivo fiscal encaixam-se neste último movimento, e um comparativo do mesmo com os movimentos e eras passadas será traçado ao final, bem como um constante comparativo histórico da indústria audiovisual e cinematográfica nacional com os próprios fenômenos econômicos e sociais que se deram na república brasileira ao longo do século XX.

O segundo capítulo irá tratar da segunda etapa proposta, contextualizando o setor audiovisual brasileiro no tempo presente. Isto se dará com a pesquisa de dados estatísticos e de comparativos entre a indústria audiovisual anterior e posterior às leis de renúncia fiscal. Cinco indicadores foram escolhidos para este propósito, a serem eles a receita operacional líquida, os salários, o nível de pessoal ocupado no setor (nível de emprego), a depreciação de capital e a aquisição de ativos tangíveis. Tais dados, de caráter mais geral, podem ser considerados impactantes o suficiente para uma análise mais objetiva, ao abranger aspectos diversos da natureza econômica de um setor produtivo.

Por fim, o terceiro capítulo se focará na última etapa descrita da pesquisa, com a interpretação e projeção dos dados de demanda do setor audiovisual, para se avaliar de que forma se dá o comportamento do mesmo em relação a todas as outras indústrias e setores da economia nacional. Para isto, optou-se por um estudo com base no Sistema de Matrizes de Insumo-Produto do Brasil, com base nas Contas Nacionais.

Com estas três etapas, uma conclusão tratará de responder à questão inicial, se as leis de incentivo fiscal trouxeram ou não impactos econômicos positivos para o setor audiovisual brasileiro. A seguir-se à análise, uma ponderação sobre os objetivos da Lei será posta, bem como interpretações acerca não só da qualidade estrutural do setor audiovisual, mas também de sua liberdade e desenvolvimento criativo, uma vez que, por tratar-se de um ramo artístico, suas análises não deveriam se restringir apenas ao caráter econômico, mas também de seu próprio sentido de existência em si. É também desta importante constatação, afinal, que se estabeleceu a razão pela pesquisa deste tema em si.

1. OS CICLOS HISTÓRICOS

O objetivo deste capítulo será o de traçar um panorama histórico da indústria cinematográfica brasileira desde sua gênese e primeiras tentativas de intervenções diretas do Estado, até o presente momento em que o contexto neoliberal vigente no Brasil modifica isto e passa a colocar a esfera estatal num plano passivo em relação ao investimento no setor. Para tal, uma análise acerca dos chamados ciclos históricos a que se formam na história do setor audiovisual brasileira será realizada, desde sua gênese até o presente momento em que o setor está sendo primariamente financiado pelas leis de incentivo fiscal. Tais esforços se concentram a seguir.

1.1 A CONTEXTUALIZAÇÃO DA NOVA LEGISLAÇÃO

Escreveu Silva (2009):

O marco inicial das grandes alterações institucionais que se verificam na atividade cinematográfica do Brasil, em 1990, consiste na completa extinção de uma estrutura federal de apoio, fomento, regulação e fiscalização, constituída pelo Conselho Nacional de Cinema, CONCINE, pela Empresa Brasileira de Filmes, EMBRAFILME e pela Fundação do Cinema Brasileiro, FCB. Junto com esses organismos desaparece, conseqüentemente, um conjunto de leis, resoluções e portarias que normatizavam todas as atividades relacionadas ao cinema no território nacional, resultado de um complexo processo de relações com o Estado, iniciado, ainda, na década de 30 (SILVA, 2009, p. 72).

Este sucinto parágrafo identifica, ao mesmo tempo, dois momentos históricos de suma importância para a configuração do setor audiovisual brasileiro. Estes são, justamente, o início e o fim de um longo período onde a indústria cinematográfica nacional pôde contar com amplo e direto apoio estatal, através de medidas protecionistas que visassem o crescimento e desenvolvimento do setor.

Neste período, que abrange em torno de seis décadas do século XX, o cinema nacional pareceu acompanhar, passo a passo, o próprio ritmo de industrialização que se fazia existente no Brasil. Desde as primeiras políticas estatais contundentes realizadas em prol do setor audiovisual nacional, por Getúlio Vargas, até o período de maturidade da indústria durante o Regime Militar nos anos 1970 e 1980, “a história do cinema brasileiro (...) é concebida por cineastas e historiadores como uma série de ciclos ou fases que se sucedem sem linhas de continuidade forte” (Autran, 2010, p. 15). A semelhança deste fato com o próprio ritmo descontinuado de

industrialização e desenvolvimento no Brasil é evidente, e de suma importância para que se entenda que a lógica por trás do desenvolvimento do setor audiovisual brasileiro nunca ultrapassou os limites de entendimento de que o cinema é, afinal, apenas mais uma indústria no Brasil.

As diversas tentativas de lançar a produção cinematográfica às suas próprias bases, e criar uma estrutura definida em que esta indústria pudesse caminhar em seus próprios pés, sempre foram ofuscadas pelas lógicas políticas ou de mercado. De fato, os filmes estão submetidos a custos e os produtores almejam o lucro, porém é importante se ressaltar que o cinema é uma manifestação artística acima de tudo, e que, como tal, submetê-lo integralmente às forças do mercado pode contribuir para reduzir sua autonomia, qualidade e desenvolvimento. As políticas protecionistas estatais, aqui, deveriam se constituir mais como uma prática de política social e de bem-estar do que como uma simples defesa da indústria contra as leis de oferta e demanda. Entende-se que o cinema, enquanto meio artístico e educativo, tem uma importância crucial para o bem-estar da população, que demanda também o interesse e a manifestação pela cultura e pelas artes. Não se pode tratá-lo como um setor de bens de luxo, supérfluo ou desimportante.

Esta observação se fez inexistente quando, entre 1990 e 1992, o Governo de Fernando Collor de Mello decretou o fim dos órgãos responsáveis pelo protecionismo direto do Estado sobre o setor, no que Leite (2005) denominou como os dois piores anos da história do cinema brasileiro. Collor, sob influência direta da lógica econômica conhecida como “neoliberalismo”, procurava estabilizar os alarmantes dígitos da inflação no país, num pacote de medidas intitulado “Plano Brasil Novo”. O período neoliberal que se instaurava no Brasil, cujas lógicas profundamente ortodoxas rejeitam os gastos públicos, o protecionismo e a estatização, afetou todas as indústrias brasileiras de uma forma geral. O setor audiovisual, assim sujeito a um momento em que prevalecia a ideia de não se implementar políticas protecionistas, não acabou por receber tratamento distinto, ficando sujeito apenas à lógica de mercado num contexto de ampla abertura comercial e de incentivo às importações, potencializando a concorrência desuniforme e desleal contra a hegemonia do cinema de Hollywood e produções norte-americanas em geral.

Conforme aponta Leite (2005, p. 121), havia uma “proposta de choque de modernidade” que se almejava no Brasil com o pacote de medidas do governo Collor. Assim, descreve o autor:

Nessa perspectiva, os bens culturais deveriam ser submetidos à lógica do mercado. A premissa básica dessa filosofia era: numa economia de mercado, o cinema não deve funcionar sob a égide do Estado. Burocracia e paternalismo funcionam contra a natureza do cinema, que é competitiva e dinâmica. Desse

ponto de vista, a intervenção do Estado na atividade cinematográfica (...) era “criminosa e inconsequente” (LEITE, 2005, p. 121).

O próprio Ministério da Cultura foi extinto por Collor, sendo seus resquícios reduzidos a uma Secretaria, “revelando o descaso do novo governo com a esfera cultural” (LEITE, 2005, p. 120). O titular da nova secretaria, Ipojuca Pontes, tornou-se o encarregado de dissolver os órgãos estatais que auxiliavam a produção audiovisual nacional. O maior destes órgãos a ter um fim, em termos representativos, foi a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), criada em 1969, durante o auge do Regime Militar, sob a presidência do marechal Costa e Silva. A estatal, conforme se demonstrará nesta pesquisa, representou um dos períodos históricos de maior estabilidade e desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, e sua extinção legou ao setor uma sensação de abandono e desestruturação.

Ainda sobre a Embrafilme, Silva (2009) escreveu:

O desmonte da EMBRAFILME apresentava efetivamente efeitos de ordem simbólica e, sobretudo, complicações técnicas, uma vez que a empresa havia constituído um patrimônio, ao longo de vinte anos de atividades, do qual faziam parte centenas de filmes brasileiros que haviam sido financiados, produzidos, coproduzidos e distribuídos (SILVA, 2009, p. 74).

Observando assim a existência de tamanho patrimônio, fica mais evidente o período “órfão” a que o setor audiovisual brasileiro se submeteu no início da década de 1990. Mudanças legislativas se fizeram tão urgentes após o desmonte estatal do Plano Brasil Novo que a pressão sobre o secretário da Cultura Ipojuca Pontes tornou-se de grande intensidade. Os escândalos de corrupção da Gestão Collor, à mesma época, contribuíram para a demissão de Pontes do cargo, sendo sua substituição realizada pelo intelectual e diplomata brasileiro Sérgio Paulo Rouanet, em 10 de março de 1991.

A gestão de Rouanet foi de crucial importância para o retorno da estabilização da indústria cinematográfica no país. Mais atento às reais necessidades do setor em relação a seu antecessor, Sérgio Paulo Rouanet deu o encaminhamento que se fazia necessário para a retomada das produções cinematográficas no período. A nova solução, contudo, ainda obedecia de certa forma às propostas mercadológicas do neoliberalismo. Conforme afirma Marson (2009, p.42): “Cinco meses depois de assumir a Secretaria da Cultura, Rouanet apresentou sua proposta para a Cultura. Depois de realizar pesquisas, ouvir propostas e reclamações, o secretário reeditou as medidas de incentivo cultural com base na dedução do imposto de Renda”.

Estava fomentado o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), cujas diretrizes, assinadas em 9 de agosto de 1991, foram aprovadas pelo Senado e pelo Congresso Nacional

ainda no mesmo ano, culminando na promulgação da Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991, ou, sob nome popular, a Lei Rouanet. Seu funcionamento se dava não mais por um financiamento direto do Tesouro aos projetos autorizados, mas sim por um mecanismo indireto, de renúncia fiscal dos Impostos de Renda devidos pelo setor privado. As alíquotas de Imposto abatidas por pessoas físicas é da ordem de 6%, e de 4% para pessoas jurídicas, a serem sempre abatidos no próximo ano fiscal ao da aceitação do projeto (QUERO INCENTIVAR, 2017).

Já os benefícios obtidos para os produtores de conteúdo se fazem numa ordem percentual muito maior. Segundo Caetano et al. (2005, p. 22), a Lei Rouanet “concede abatimento fiscal da ordem de 80% do orçamento dos projetos, obrigando a uma contrapartida de 20% sem incentivo”.

A Lei Rouanet generalizava projetos para todos os que fossem considerados de cunho cultural, o que deixava o setor audiovisual ainda órfão de alguma política de incentivo que fosse exclusiva e direcionada apenas para o mesmo. O *impeachment* de Fernando Collor em outubro de 1992, devido a diversos escândalos de corrupção, tornou seu vice, Itamar Franco, o novo presidente do Brasil. A nova administração abriu espaço para ainda mais mudanças e melhorias no setor audiovisual. Em menos de um ano após a posse de Franco, o Ministério da Cultura foi reinstaurado, agora sob o comando do filólogo e intelectual brasileiro Antônio Houaiss. Dentro do Ministério, foi criada a Secretaria do Audiovisual, cujo titular, Geraldo Moraes, torna-se o coordenador de uma nova legislação de incentivo, agora exclusiva para o setor audiovisual.

Conforme aponta Silva (2009):

É o início da construção de uma nova estrutura institucional para o cinema no Brasil. Em 1993, o presidente restabelece o Ministério da Cultura e cria, como órgão adjunto, a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual – SDA. Em 20 de julho, é assinado o Decreto lei 8.685/93, criando mecanismos de fomento e incentivo específicos para a atividade que passa a ser denominada de Lei do Audiovisual (SILVA, 2009, p. 87).

A Lei do Audiovisual serviu, também, como um próprio aperfeiçoamento da Lei Rouanet. Sua legislação mantém a obrigação de 20% de investimento próprio por parte dos produtores, tal qual a Lei Rouanet, porém ocorre uma ampliação da alíquota de dedução do Imposto de Renda de Pessoa Jurídica para 5%, além de um teto de captação da ordem de 3 milhões de reais, conforme enuncia Leite (2005). O autor lembra também que “a partir da nova lei, um projeto audiovisual poderia se beneficiar dos dois mecanismos concomitantemente, desde que para financiar despesas distintas” (LEITE, 2005, p. 122).

Desta forma, o setor audiovisual brasileiro passou a ser beneficiado por duas novas leis de incentivos fiscais, e a indústria cinematográfica reobtem o fôlego perdido no início da década de 1990 com a extinção dos órgãos de financiamento estatal direto, a maior exemplo a Embrafilme. O número de produções ao longo da década é a melhor evidência possível deste fato. Até 1994, menos de 30 longas-metragens nacionais foram realizados no Brasil, incluindo os pífios números de três produções em 1992 e quatro em 1993. Este total foi alcançado e superado somente no biênio 1995-96, com as produções sendo contabilizadas nas casas de dois dígitos até o ano 2000 (TAB. 1).

Tabela 1 – Total de lançamentos nacionais por ano (1990-2000).

Ano	Filmes
1990	7
1991	8
1992	3
1993	4
1994	7
1995	12
1996	23
1997	22
1998	26
1999	31
2000	24

Fonte: Silva, 2009, p. 96

A ampliação das produções veio acompanhada de um forte reconhecimento internacional do cinema brasileiro, com divulgações e premiações para muitos destes longas. A chamada “lógica de mercado” pela qual se deu o financiamento destas produções, numa aliança clara entre setor privado e produtores de conteúdo, talvez seja um dos motivos pelos quais se explique tal reconhecimento internacional:

Ao contrário dos cineastas filiados ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, que investiram no experimentalismo e, na maioria das vezes, permaneceram indiferentes às leis e às regras de mercado, o cinema da “retomada” demonstra grande fidelidade às narrativas cinematográficas tradicionais, esquemáticas e naturalistas, típicas do cinema norte-americano. Os produtores e cineastas brasileiros vislumbraram as possibilidades de ocupar espaços no mercado internacional. Dessa forma, num curto intervalo de tempo, por três vezes os filmes brasileiros conseguiram a indicação para concorrer ao Oscar, na categoria de melhor filme estrangeiro (LEITE, 2005, p. 134).

Há um consenso entre os autores pesquisados, e não somente em Leite, em denominar este período da indústria cinematográfica brasileira a partir da segunda metade da década de 1990 como “Cinema da Retomada”. Está claro que, em termos econômicos, o setor audiovisual viveu um período próspero. Weffort (1999, p. 544), até então o Ministro da Cultura, afirma: “Não faltam investimentos, pois, nos últimos quatro anos, o setor contou com recursos da ordem de R\$ 280 milhões, possibilitando a produção de cerca de 80 filmes”. O problema, porém, está na ordem artística e intelectual do período. As novas produções, sob a atual legislação, podem ter sofrido de uma queda de consistência e personalidade essencialmente brasileiras, com um estilo próprio que tentou ser construído no cinema nacional por toda a sua extensão no século XX e, em especial, conforme apontado acima por Leite, pelos cineastas pertencentes aos movimentos do Cinema Novo e do Cinema Marginal, entre as décadas de 1950 a 1970.

Para que se possa compreender mais a fundo o significado dessa afirmativa, é preciso voltar à História do Cinema brasileiro, desde sua gênese, passando pelas primeiras políticas estatais protecionistas e por todos os movimentos subsequentes até a ruptura ocorrida no início dos anos 1990, em comparação com este fenômeno do “Cinema da Retomada”. É a este esforço que nos concentraremos a seguir.

1.2 ORIGENS DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL

Tal qual a indústria brasileira em um aspecto geral, o setor audiovisual nacional não possuía fortes tendências desenvolvimentistas durante as primeiras três décadas do século XX, sendo as primeiras políticas instauradas somente a partir dos anos 1930. Existe, anterior a este momento, uma coincidência temporal entre o surgimento do “cinematógrafo” nas terras brasileiras e própria proclamação do Brasil República: entre o 15 de novembro de 1889 e a realização da primeira filmagem no país, há um espaço de menos de dez anos.

Leite (2005), a respeito deste primeiro marco da indústria, recorre ao conceito do “mito fundador” tal qual é entendido por Marilena Chauí em sua obra *Brasil – Mito fundador e sociedade autoritária*. Afirma o autor: “a história do cinema brasileiro, em geral, começa pela narrativa do mito fundador, isto é, pela narrativa de quando foi realizada a primeira filmagem no país” (LEITE, 2005, p. 16).

Não há um consenso entre estudiosos do tema acerca de qual foi, de fato, o momento da primeira filmagem nacional, ainda que Leite afirme que a chegada das primeiras filmagens

estrangeiras tenha sim uma data fixa, de meados de 1896: “A empreitada foi obra dos imigrantes italianos que naquele momento se dirigiam em massa para a América, dos quais alguns trouxeram a “estranha máquina” capaz de captar imagens em movimento” (LEITE, 2005, p. 17). O momento em que houve a primeira filmagem nacional, porém, pode ter ocorrido em dois momentos diferentes. Sobre este debate, Leite (2005) afirma:

Quando se trata de especificar o primeiro filme produzido em terras brasileiras, a questão gera, até hoje, muitos e infundáveis debates e controvérsias. Para alguns (...) o feito deve ser atribuído a Afonso Sergeto, que, no dia 19 de junho de 1898, quando estava a bordo do navio *Brésil*, em viagem de retorno da Europa, filmou a entrada da baía da Guanabara. Esse seria o primeiro filme nacional. Tal película não foi preservada e sobre sua existência há apenas registros e notícias publicadas em periódicos cariocas do final do século XIX (LEITE, 2005, pp. 19-20).

Gonçalves (2009) aprofunda a crença neste momento:

Chegando de uma viagem à Paris, em 19 de junho de 1898, ainda a bordo do paquete francês *Brésil*, o italiano Afonso Sergeto fez uso do aparelho Lumière que trazia do Velho Mundo, registrando imagens da Baía de Guanabara, “fotografou ele as fortalezas e os navios de guerra”, como noticiou o jornal carioca *Gazeta de Notícias*, no dia seguinte. Estava iniciada a produção de filmes de cinema no Brasil (GONÇALVES, 2009, pp. 35-36).

A dificuldade de se encontrar registros dos momentos históricos descritos impossibilita verificar se a filmagem de Sergeto pode ser entendida como o “mito fundador” do cinema nacional. Leite (2005) nos mostra que:

(...) tal versão não é consensual. Para José Inácio de Melo Souza, por exemplo, o feito do início da sétima arte no Brasil deve ser atribuído ao advogado José Roberto da Cunha Salles, que, no dia 27 de novembro de 1897 – portanto alguns meses antes das filmagens realizadas pelo italiano Afonso Sergeto –, depositou o relato contendo a invenção que denominou “fotografias vivas” na seção de Pedidos de Privilégios do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas (LEITE, 2005, p. 21).

Independente de qual pode ser, de fato, o “mito fundador”, entende-se aqui que o mesmo ocorreu em algum período em fins do século XIX. As filmagens em si já não existem mais, deterioradas ou perdidas pelo tempo. Mesmo quando a atividade cinematográfica brasileira passou a ocorrer com mais naturalidade e frequência, no início do século XX, as obras do período são consideradas como perdidas, incluindo três filmes relevantes deste período da gênese do Cinema nacional: *Os estranguladores* (1906), *O Guarani* (1926) e *Acabaram-se os otários* (1929). É notável que, quando comparado com outros países, o Brasil tenha seu acervo perdido, em comparação especialmente com a França e os Estados Unidos. Ainda que a preservação seja

sempre custosa e difícil, o fato de o Cinema nacional só ter registros efetivos a partir dos anos 1930 denota que, desde sua gênese, pouca importância parece ter sido de fato dada ao setor. Desde o início, a indústria cinematográfica brasileira esteve ofuscada e ausente de protecionismo adequado. Conforme demonstra Autran (2010, p. 17): “No caso do Brasil, o que ocorreu foi a ação das distribuidoras norte-americanas em associação com o exibidor brasileiro, de maneira a tornar amplamente predominante o produto importado e resultando no alijamento do produto nacional do mercado ainda na década de 1910”.

Este início da hegemonia norte-americana na produção cinematográfica, aliado ao início da I Guerra Mundial, que encarecia as importações de câmeras e filmes para a produção, levou ao fim do que historiadores entendem hoje como a Bela Época do Cinema Brasileiro, ocorrida entre 1907 e 1911, período que Gonçalves (2009, p. 36) afirma que “viu surgir nossa primeira geração de técnicos e realizadores, (...) vindos dos mais diferentes ofícios, notadamente a fotografia e a imprensa”.

O polo de produção era a capital do Brasil à época, Rio de Janeiro, e, conforme lembra Gonçalves (2009), desde que os problemas de fornecimento de energia elétrica foram regularizados na cidade, as produções nacionais se estabilizaram e cresceram, a partir especialmente de donos de salas de cinema que eram, ao mesmo tempo, os produtores das películas que se procuravam haver para a exibição. Nota-se, assim, que havia um elo entre a produção e a exibição dos filmes. Esta ligação inicial eliminava, a princípio, a necessidade de algum tipo de política protecionista.

A importância da Bela Época para o desenvolvimento do Cinema no Brasil se fez crucial, assim, por ser o período que atraiu o grande público para o interesse em se assistir e consumir filmes. A já citada obra *Os estranguladores* (1906) é um exemplo de sucesso do período, ao usar de temáticas violentas, típicas do gênero crime, para chamar a atenção do público e inclusive da censura, exemplificadas por Leite (2005) nas lideranças da Igreja Católica e da Ação Social Nacionalista. A censura acabou por levar os espectadores a preferir filmes estrangeiros, em especial os norte-americanos, o que gerou mudanças nas estratégias dos donos das salas de exibição, motivados pela maximização dos lucros:

Nesse contexto, é interessante destacar a formação da primeira grande rede de cinemas no país, a Companhia Cinematográfica Brasileira, de propriedade de Francisco Serrador, que passou a funcionar na prática como um truste que comprava salas de exibição por todo o país e mostrava preferencialmente (...) apenas filmes norte-americanos. O suposto elo entre a produção e a exibição

que existira durante a “Bela Época do cinema brasileiro” estava rompido (LEITE, 2005, p. 26).

Mais à frente, Leite lembra ainda que, independente do fim da I Guerra e suposto retorno da capacidade de produção nacional, “a hegemonia norte-americana não cessou; muito pelo contrário, continuou a se consolidar nas décadas posteriores” (2005, p. 26). A Bela Época do Cinema Brasileiro estava encerrada, e o fim da unificação entre produtores e exibidores acabou por permitir, num contexto de completa ausência de políticas de protecionismo, a uma invasão de filmes norte-americanos nas salas de exibição nacionais.

Sob este novo contexto, a indústria cinematográfica passou a abandonar suas características originais, levando as produções subsequentes a uma forte influência externa, sobretudo americana: “O cinema norte-americano vai tornando-se paradigma para a realização e avaliação do cinema nacional. Aos poucos, fazer cinema torna-se sinônimo de fazê-lo nos moldes americanos. E é em direção a esse paradigma que o cinema nacional vai se moldar a partir de então” (GONÇALVES, 2009, p. 42). O grande cinema nacional passou a representar as elites e a burguesia cafeeira brasileira, cujas capacidades financeiras eram as únicas que podiam financiar produções que enfrentassem a concorrência norte-americana. Mesmo as produções de Hollywood idealizavam e representavam estilos de vida pouco assimiláveis com o do brasileiro médio.

A falta de uma identidade nacional própria constituiu, como um penoso legado ao longo da história, a uma falta de identificação entre público e produtores. Tal dissintonia parece, na visão de diversos autores, ter contribuído para a sensação de que a indústria cinematográfica brasileira jamais tenha conseguido se desenvolver de fato, sendo sempre relegada aos interesses dos produtores ao invés de livre enquanto manifestação artística; uma noção sustentada em especial até os dias de hoje com as leis de incentivo fiscal.

Ainda que o momento histórico do cinema brasileiro que mais tenha recebido atenção a esta problemática tenha sido com o Cinema Novo, nas décadas de 1960 e 1970, já nos anos 1910-1920 a indústria nascente observou dois movimentos contrários ao *mainstream* do cinema das elites nacionais: o surgimento dos Ciclos Regionais de Cinema e o movimento Modernista.

O primeiro deles, os Ciclos Regionais, valeu-se de uma tentativa de realizar produções fora do eixo tradicional Rio de Janeiro-São Paulo, cidades mais ricas do país e cujas salas de exibição eram dominadas pelos filmes estrangeiros e pelas produções nacionais das elites. Assim, “em 1923, filmava-se em Campinas, Recife e Belo Horizonte, estendendo-se o movimento ao Rio Grande do Sul e diversas cidades mineiras do interior, sendo que numa delas, Pouso

Alegre, já em 1921 haviam sido ensaiadas fitas de enredo” (GOMES, 1980 apud CAMPOS, 2004, p. 12). Em um contexto difícil, pós-invasão do cinema norte-americano e de pouco interesse da população às produções nacionais fortemente elitizadas, os Ciclos Regionais poderiam garantir uma sobrevivência da indústria em tempos nos quais o cinema ganhava maturidade e notoriedade mundialmente, mas o Estado nacional ainda não havia se atentado a este fato suficientemente para que se instaurassem políticas protecionistas e de incentivo.

Sobre o papel dos Ciclos Regionais, Leite (2005) afirmou:

Dessa forma, foram Ciclos Regionais como os de Recife e Cataguases que, à sua maneira e dentro dos limites de suas possibilidades, contribuíram para a sobrevivência e a continuidade do cinema nacional. É como se esses ciclos representassem o que restou daquela incipiente indústria cinematográfica, daquela produção que se mostrava constante, que tinha apelo popular e, no entanto, não reuniu forças suficientes para enfrentar a competição do cinema hollywoodiano (LEITE, 2005, p. 14).

Sendo de baixo apelo e divulgação, os ciclos tornaram-se pouco lucrativos e de curta duração. Leite (2005) também expõe que divergências entre os líderes dos ciclos, a competição com a chegada do cinema sonoro americano e as dificuldades de exibição foram outras causas que levaram à extinção dos Ciclos Regionais.

O segundo movimento contrário ao *mainstream* das produções da elite foi a ascensão do Modernismo na cultura brasileira. A filosofia modernista, com o conceito de “antropofagia cultural”, permitiu uma adaptação melhor dos filmes ao contexto histórico em que a indústria se encontrava à época. Sob fortes influências da Semana de Arte Moderna de 1922 e de alguns de seus idealizadores, as obras do período iriam se configurar em uma retomada das culturas e do povo brasileiro tradicional, em busca de uma visão realista do Brasil, do sertão e de todas as regionalidades.

Mario de Andrade, um dos maiores expoentes do movimento modernista, realizou, à época, uma crítica contundente ao cinema elitizado e clamando pela reafirmação nacionalista própria do ideário brasileiro. Conforme cita Gonçalves (2009, p. 54), “percebe-se na crítica de Mario de Andrade a indicação de que o cinema brasileiro devia mostrar os hábitos e costumes característicos de nossa população e não o ‘macaqueamento’ de uma cultura estranha à nossa”.

O que se propunha, seguindo os preceitos da antropofagia cultural, era absorver os avanços da forma técnica das produções cinematográficas internacionais, mas também forçar no sentido do filme aspectos essencialmente brasileiros. Os modernistas viam no cinema uma possibilidade de se propagar o “Brasil do futuro”, aquele almejado pelas mudanças da época, com

o fim da oligarquia cafeeira e da economia periférica primário-exportadora que era garantida pela elite. Ainda assim, a forma “técnica” do filme nacional era rudimentar, e poderia ser otimizada e modernizada justamente pela influência americana de realizadores como D.W. Griffith e de outros do cinema francês. Já o “sentido” e conteúdo do filme deveriam substituir o cowboy ou o típico europeu pelo índio, pelo sertanejo e pelo personagem nacional.

Obras de literatura nacional foram utilizadas à exaustão neste contexto como forma de se desenvolver adaptações nos roteiros das produções. O já citado *O Guarani* (1926), inspirado na obra de José de Alencar, foi um dos filmes relevantes do período, sendo um dos poucos sucessos de bilheteria nacionais da década de 1920. Sobre *O Guarani* e a própria abordagem antropofágica do modernismo brasileiro, Gonçalves (2009) relata o curioso caso vivenciado pelo seu realizador, Vittorio Capellaro, que dirigiu na verdade duas versões cinematográficas adaptadas da obra de Alencar:

As suas duas produções de *O Guarani* nos dão um bom exemplo da crescente preocupação dos realizadores nacionais em retratar com alguma fidelidade a realidade nacional, evidenciando-se uma preocupação maior no que diz respeito à representação dos elementos da cultura brasileira. Na sua primeira versão, de 1916, o próprio Capellaro, italiano louro e de olhos azuis, interpretou o índio Peri. Já na segunda versão, de 1926, o papel foi dado a Tácito Souza, ator com tipo físico mais próximo ao de um índio das matas brasileiras. Além disso, Capellaro usou como extras alguns índios verdadeiros, que ainda viviam em aldeamento litorâneo (GONÇALVES, 2009, p. 45).

O cinema tornava-se cada vez mais um espelho da sociedade à sua época, e para tal, os avanços que se sentiam na indústria deveriam ocorrer tanto nos aspectos técnicos quanto nos artísticos dos filmes. A reação dos modernistas ao cinema parece captar este espírito, e sua contribuição para eliminar a elitização corrente do *mainstream*, além dos próprios esforços dos Ciclos Regionais em criar produções alternativas, certamente influenciaram a indústria nascente a seguir numa direção de progresso a que seria remoldada e estruturada na década seguinte, com o fim da República Velha e a administração de Getúlio Vargas sob a República Nova.

A percepção da importância que o cinema poderia ter se deu, neste contexto ainda de ausência de incentivo estatal, com o método de financiamento que tornou-se popular nos anos 1920 para as produções cinematográficas: a *cavação*. “A cavação consistia em realizar filmes institucionais e cinejornais, denominados filmes naturais, e, com os lucros obtidos nesses projetos, realizar projetos cinematográficos pessoais: os filmes de ficção” (LEITE, 2005, p. 32). Tratava-se de um passo lógico: se o mercado estava dominado pelo cinema estrangeiro, era preciso procurar por um nicho onde não poderia haver concorrência. Os “filmes naturais”

tratavam de expor brasilidades e regionalidades, como o futebol, o Carnaval e acontecimentos políticos nacionais, conforme autores como Autran (2010) e Leite (2005) enunciam.

Os cinejornais – leituras cinematográficas de notícias correntes – também se tornariam de importante uso para informar a população dos rumos socioeconômicos do país naqueles turbulentos anos anteriores à Revolução de 1930. Era necessário que os rumos das mudanças tivessem ares populares caso se objetivasse eliminar do poder a oligarquia protagonizada pela elite cafeeira da República Velha, e, num país onde a taxa de analfabetismo era ainda de 75% da população na década de 1920 (TAB. 2), a junção do cinema falado com a divulgação de notícias seria uma das maiores fontes de informação popular, inclusive durante a Era Vargas.

Tabela 2 – Analfabetos no Brasil em % (1872-1920)

1872	1890	1900	1920
84,25	85,21	74,49	75,54

Fonte: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEADATA.

Conforme mostra Gonçalves (2009),

A discussão política democratizava-se, como propunha as ideias liberais, chegando às massas mesmo que em tom burlesco e farsa num momento em que, na prática, as decisões políticas ainda eram tomadas muito distantes do povo e de seus reais interesses. (...) Era como se as modernas técnica e linguagem cinematográfica se colocassem “naturalmente” a serviço da representação do progresso ou, melhor dizendo, “a serviço da aspiração e do desejo de modernização, da vontade antecipatória do capitalismo industrial” (GONÇALVES, 2009, pp. 65-66).

De fato, os avanços técnicos e artísticos apoiados sob os movimentos modernistas se fizeram em diversos exemplos. O já citado *Acabaram-se os otários* (1929) tornou-se o primeiro longa-metragem falado do cinema nacional, e atraiu grande bilheteria. No campo artístico, a preocupação com as estéticas de vanguarda se realizam em *Limite* (1930), de Mário Peixoto, filme cujos avançados experimentalismos, polêmicos à sua época, renderam à obra um *status* de grande importância para o cinema nacional ao longo do tempo. O longa está, atualmente, em primeiro lugar na lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE, 2015).

O fim da República Velha a partir de 1930 levaria à ruptura do poder das elites cafeeiras, inclusive sobre seu protagonismo no cinema nacional. Porém, a concorrência com o cinema estrangeiro, em especial o hollywoodiano, ainda era dura. Diante da percepção da capacidade

de difundir o cinema enquanto meio de comunicação em massa, o novo presidente Getúlio Vargas virá a instaurar, neste contexto, as primeiras políticas de incentivo e protecionismo estatal sobre a indústria cinematográfica brasileira.

1.3 O DESENVOLVIMENTISMO INDUSTRIAL DO CINEMA BRASILEIRO

A industrialização brasileira, num âmbito geral, sempre esteve travada em seu desenvolvimento desde os primórdios da I Revolução Industrial. Mesmo com a independência do Brasil, em 1822, e a proclamação da república federativa, em 1889, os entraves à industrialização sempre se fizeram presentes em função da defesa dos interesses de uma elite agrária e controladora do poder político no país. A revolução de 1930, com a entrada de Getúlio Vargas, abriu espaço para o fim do jogo político protagonizado pelos grandes exportadores de café nacionais e permitiu um meio para a industrialização de diversos outros setores. O setor audiovisual – agora com este nome em função da difusão do cinema sonoro e falado – viria a ser uma das áreas estratégicas de desenvolvimento neste período.

Os anos 1930 funcionavam num turbilhão do entre-guerras, e assistiu à ascensão de Ditaduras, poderes autoritários, do nazismo alemão e do fascismo italiano. O cinema, já perdido seu misticismo tal qual à época em que foi inventado, estava difundido pelo mundo, e sua capacidade de comunicação em massa, visual, sonora, chamativa e de forte apelo popular, foi utilizada à exaustão para fins políticos durante esta e as próximas décadas, no que hoje se intitula de “Cinema de Propaganda”.

Os quinze anos que se constituíram na chamada Era Vargas (1930-1945) também são de um aspecto ditatorial notável, em que o nacionalismo e a idealização de se construir uma nova nação a partir disso tornaram-se, justamente, propagandeados pelo cinema. Simis (1996, p. 27) nos lembra que o cinema era “um importante meio para a veiculação do nacionalismo”.

No entanto, para que o Cinema de Propaganda brasileiro pudesse funcionar, o setor audiovisual precisava não somente se industrializar tal qual ocorria com os diversos outros setores industriais nacionais, mas sim se unir com os interesses do Estado. Diversas citações de Vargas, em seus discursos do período, identificavam esta necessidade. Leite (2005, p. 35), na citação de abertura de seu capítulo *As imagens luminosas: o Estado descobre o cinema nacional*, nos apresenta uma: “O cine será o livro das imagens luminosas em que nossas populações praias

e rurais aprenderão a amar o Brasil. Para a massa de analfabetos, será a disciplina pedagógica mais perfeita e fácil”.

A consciência de uma política protecionista para a indústria cinematográfica se fazia cada vez mais importante em uma década na qual seu uso tinha caráter tão político. A massificação do cinema americano nas salas brasileiras não deixava de ser uma difusão de uma cultura estrangeira sobre a nossa, e medidas que favorecessem as produções nacionais para que houvesse uma competição justa eram construídas. Autran (2010) nos lembra que, desde 1925, havia pressões de envolvidos no setor para legislações que garantissem lugar compulsório das produções brasileiras nas salas de cinema.

No entanto, somente, em 1932, surge de maneira tímida a primeira legislação protecionista, a qual exigia que o longa-metragem estrangeiro fosse exibido acompanhado de um curta-metragem brasileiro. Em 1939, a legislação foi estendida, exigindo que cada cinema programasse, ao menos, um longa-metragem brasileiro por ano (AUTRAN, 2010, p. 21).

Os curtas metragens mais populares e indicados para se obedecer a esta primeira legislação foram os já citados cine-jornais e os curtas educativos. O caráter ideológico por trás de um cinema voltado para a informação e a educação era compatível com a ideário estadonovista que Vargas buscava implantar. Sobre isto, Ferreira (2003) disserta:

A concepção corrente no meio cinematográfico era a de que o cinema possuía, acima de tudo, uma função educativa. Certamente era diversão, mas a sua grande vocação eram os filmes científicos, históricos, documentários. Vargas, atento a esta discussão, logo percebe no cinema as possibilidades não apenas de integração do país através da informação levada pelas telas, mas da propaganda oficial com uma roupagem de caráter informativo (FERREIRA, 2003, p. 66).

Mais à frente, Ferreira (2003) explicita o conteúdo da primeira legislação protecionista de 1932, na qual se incluiu também a redução de tarifas alfandegárias para a importação de filmes virgens e impressos, a instituição de uma censura federal e a aliança do cinema com políticas educacionais, a partir de decretos do então Ministério da Educação e Saúde. “Medidas como esta contribuíram para que Getúlio Vargas fosse considerado o ‘pai do cinema brasileiro’” (LEITE, 2005, p. 39).

As políticas protecionistas não acabaram por aí, com novas Leis e decretos existentes ainda pelo resto da década de 1930 (TAB. 3):

Ano	Leis e decretos	Conteúdo
-----	-----------------	----------

Políticas Cinematográficas (1932-1939)	1932	21.240	Centralizou e nacionalizou o serviço de censura, criou a taxa cinematográfica para a educação popular e a obrigatoriedade de filmes educativos nas programações dos cinemas brasileiros.	TAB. 3 – Políticas Cinematográficas (1932-1939)
	1934	24.651	Criou estímulos para a produção de filmes educativos.	
	1937	378	Criação do INCE	
	1939	1.949	Fixação de cotas para a exibição de filmes nacionais.	

Fonte: Leite, 2005, p. 44.

Conforme a TAB. 3 revela, a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) em 1937 se configura como a primeira incursão de um órgão estatal sob a indústria cinematográfica no Brasil. Através de sua existência se facilitou as filmagens de *O descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro e sob produção do Instituto Brasileiro de Cacau.

O apoio ao setor não se restringiu ao poder público. Empresas privadas se formaram a partir das políticas protecionistas iniciais da Era Vargas, sendo as mais notáveis a Cinédia (1930-1951), a Atlântida Cinematográfica (1941-1962) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954). Com particularidades próprias, estes estúdios seriam os grandes responsáveis pelo surgimento dos gêneros de *chanchadas* no cinema nacional; isto é, filmes musicais, de apelo popularesco e com temáticas assimiláveis pelo grande público, como o Carnaval e o futebol:

Em termos de mercado produtor para as chanchadas, além da Cinédia, há que se destacar a forte presença da Atlântida e, posteriormente da Vera Cruz, as quais, como veremos a seguir, estão entre as responsáveis pela longevidade do gênero. Se a Cinédia tem papel preponderante no lançamento do gênero, a Atlântida, quando associada à rede de distribuição de Luís Severiano Ribeiro, é um marco na reaproximação de interesses historicamente opostos. A produção do filme nacional passa a ter um canal de distribuição garantido, fato que nos remete à época de ouro do cinema brasileiro (CAMPOS, 2004, pp. 12-13).

O elo entre produção e distribuição tal qual o existente na Bela Época do Cinema Brasileiro se reconstruiu de modo tímido neste período, e a motivação para tal está provavelmente na alta lucratividade que as *chanchadas* obtinham. É o período em que grandes personalidades brasileiras, como Carmen Miranda, Oscarito, Dercy Gonçalves e Grande Otelo atingem popularidade em seus filmes, quase sempre de produção de algum destes estúdios.

O caminho para as *chanchadas* não foi automático. Leite (2005) lembra que as produções sérias e de maior esmero, como o já citado *O descobrimento do Brasil*, muitas vezes não obtinham bilheterias satisfatórias e geravam grandes prejuízos. “Não basta a existência de bons filmes para assegurar o funcionamento da indústria cinematográfica num país” (LEITE, 2005, p. 47). A primeira produção da Cinédia, *Ganga bruta* (1933), foi um fracasso de bilheteria em misto a seu tom sério e dramático. A produção evoca elementos varguistas almejados, como cenas ocorridas em chão de fábricas e a aproximação de personagens da elite com operários e trabalhadores, indicando os elementos de Cinema de Propaganda que começariam a se realizar no período. Porém, como lembra Ferreira (2003), essa construção ufanista de um Brasil industrial e desenvolvido não era de identificação com o grande público, sendo a alegria e a libertinagem muito mais eficientes nessa política. A exemplo do público do Rio de Janeiro, a autora afirma:

O grau de idealização do Rio existente nos filmusicais de forma alguma transportava o espectador a uma outra realidade. Quase sempre servia de índice para as deficiências e para um nacionalismo menos ufanista. Presente nas danças, nas roupas, nas músicas, nas cenas externas e mesmo nas personagens – tipos negados durante muito tempo por serem a imagem do carioca malandro, descolado e espalhado em todo o país. Somado a tudo, estava o fato de esses filmes muitas vezes descortinarem o Rio como uma cidade com virtudes e defeitos como tantas outras (FERREIRA, 2003, p. 79).

A “mina de ouro” das *chanchadas* tem início justamente a partir da mudança de rumos da Cinédia com o fracasso de *Ganga bruta*, que parte para um maior apelo popular ao lançar a carnavalesca produção *Alô, alô Brasil* (1935), e posteriormente o retumbante sucesso *Alô, alô carnaval* (1936). Como é de se supor, a qualidade técnica inferior destas produções é notável, e apesar de grande sucesso de público, o mesmo não pode ser dito acerca da crítica especializada, que “tinha sobre esses filmes uma opinião bastante pejorativa, negando completamente a possibilidade de este gênero do cinema nacional aspirar a uma modernidade, condenando-o a uma eterna condição de colonizado” (FERREIRA, 2003, p. 78).

Esta observação não foi mentalizada – ou não era de interesse – pelos produtores nacionais. As décadas de 1930 a 1950 seriam, independente das críticas, marcadas pelas

chanchadas, únicos concorrentes de peso frente ao cinema norte-americano. Foi somente com o desgaste do gênero e consequente falência da Cinédia em 1951 e da Vera Cruz em 1954 que o cinema nacional, mais uma vez órfão, ganhou a preocupação de modernidade a que se reclamavam os críticos, inaugurando a fase conhecida como Cinema Novo, objeto de estudo da próxima seção.

A Atlântida Cinematográfica teve um período de duração mais longo, fechando as portas somente em 1962. Durante a década de 1940, porém, a produtora esteve em seu auge, no que Leite (2005, p. 74) chama de “a primeira indústria cinematográfica que o cinema brasileiro conheceu”. O autor elenca:

Alguns fatores contribuíram para o êxito das produções da Atlântida. Em 1946 a obrigatoriedade de exibição de longas-metragens nacionais foi triplicada. Apesar de acanhada, a lei estimulou a produção de filmes nacionais e contribuiu para deslanchar as películas da produtora carioca. O valor do ingresso contribuiu para levar o grande público ao cinema. (...) Em fins dos anos 1940, o Rio de Janeiro possuía aproximadamente 300 salas, não havia a concorrência da televisão e a violência urbana, apesar de existir, não era grande o suficiente para inibir as pessoas de saírem de suas casas para ir ao cinema (LEITE, 2005, pp. 70-71).

O surgimento da televisão na década seguinte, assim, além do próprio desgaste da fórmula tradicional das *chanchadas*, foi tornando o gênero cada vez mais ultrapassado. O período de alta industrialização, desenvolvimento e urbanização de fins dos anos 1950, consagrado no Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, contribuiu para uma mudança na sociedade em que não havia mais espaço para a identificação do público com as ingenuidades festivas das *chanchadas*. Mesmo as políticas protecionistas não eram mais capazes de assegurar a manutenção do setor audiovisual: as leis do mercado não se misturam com o processo criativo e artístico.

Houve, contudo, um legado do período. A Vera Cruz, cujas intenções eram mais voltadas a reproduzir os padrões estéticos de sucesso do exterior, a maior exemplo os norte-americanos, procurou se atentar a tais mudanças. O estúdio produziu, em 1953, o grande sucesso *O Cangaceiro*, que em seu misto de faroeste com temas nordestinos, abria inclusive espaço para as primeiras abordagens do Cinema Novo e traria os primeiros sinais de reconhecimento do cinema nacional:

Considerado um dos clássicos da cinematografia nacional, *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, foi o primeiro longa brasileiro a ser premiado em Cannes. Distribuído em mais de 80 países – só na França, ficou cinco anos em cartaz – foi a grande consagração dos estúdios da Vera Cruz. Sua história se inspira na lendária figura de Lampião (TV BRASIL, 2011).

O Cangaceiro incorporava formas novas ao gênero de *chanchada*: ao invés de representar o carnaval ou outras festas populares, trocava a ambientação pelo clima árido nordestino e por uma abordagem histórica, ao dramatizar a biografia do cangaceiro pernambucano Lampião. Ainda assim, trazia números musicais e de dança, além de cenas de humor e romance. Tudo isso sob uma roupagem típica dos filmes de *cowboy* norte-americanos, que tanto lucravam nas bilheterias mundiais. Apesar de inovadora, a produção não foi capaz de salvar a Vera Cruz da falência no ano seguinte:

O episódio de *O Cangaceiro* deixou claro que a distribuição dos filmes foi um dos maiores obstáculos para o êxito da Vera Cruz. A distribuição e exibição de filmes como *O Cangaceiro* ficaram sob controle dos grandes estúdios norte-americanos. No caso de *O Cangaceiro*, toda a renda obtida nas bilheterias foi utilizada para o pagamento de dívidas da companhia. Tudo isso evidenciava que o sucesso de uma indústria cinematográfica não estava diretamente relacionado à qualidade de seus filmes (LEITE, 2005, p. 83).

A Vera Cruz falhou onde a Atlântida havia acertado: a questão de unir exibição com distribuição. A Atlântida, conforme já evidenciado por Campos (2004), tinha apoio direto da rede de distribuição do empresário Luís Severiano Ribeiro. Isto revela um interessante contraste entre o peso econômico que a Atlântida impunha em seus filmes, *versus* o peso artístico e criativo que a Vera Cruz impunha nas suas produções. Cada vez mais, revela-se que o sucesso para a indústria cinematográfica deve provir de um misto de ambas as características, financeira e artística, e não do apoio exclusivo em apenas uma delas.

O próximo movimento cinematográfico brasileiro, o Cinema Novo, ainda não seria capaz de captar o espírito econômico da indústria, mas suas bases ideológicas seriam de forte influência para a criação da Embrafilme em 1969, órgão estatal que melhor representou o investimento direto do Estado na produção e distribuição de filmes brasileiros no século XX.

1.4 ESTÉTICAS DA FOME: O CINEMA NACIONAL ATINGE A MATURIDADE ARTÍSTICA

O impacto das preocupações artísticas e criativas da Vera Cruz sobreviveram mesmo após a falência do estúdio. Logo em 1955, poucos anos depois da Companhia fechar as portas, Nelson Pereira dos Santos dirigiria a longa-metragem *Rio, 40 Graus*, um filme de montagem complexa, ambientação realista e preocupado em evidenciar as desfavoráveis situações socioeconômicas existentes na cidade do Rio de Janeiro de meados dos anos 1950. Santos, que havia

abandonado a faculdade de Direito para se dedicar ao Cinema, havia dado o pontapé inicial para o movimento cinematográfico brasileiro mais progressista de sua história, o Cinema Novo.

Pena (2013) afirma sobre o impacto de *Rio, 40 Graus*:

Em 1955, o ex-estudante de Direito estreou na direção com *Rio, 40 Graus* – um ousado retrato da cidade concebido coletivamente –, em que se acompanham diferentes histórias, todas acontecidas no mesmo dia. O retrato cru e pouco romântico das favelas cariocas, bem como o trabalho de câmera vibrante, com linguagem próxima ao documentário, tornaram o filme uma espécie de manifesto de uma nova escola de cineastas no Brasil (PENA, 2013, p. 408).

Mais à frente, Pena (2013) também denota que, alguns anos depois, quando Santos realiza seu quinto filme, *Vidas secas* (1963), é o momento em que o Cinema Novo torna-se reconhecido como um novo e importante movimento cultural no cinema brasileiro.

Um ano antes do lançamento de *Vidas secas*, Anselmo Duarte realiza *O pagador de promessas* (1962), até hoje o primeiro – e único – filme brasileiro a ter vencido a Palma de Ouro do Festival de Cannes, prêmio máximo da Cerimônia. A obra relata as divergências intelectuais e socioeconômicas do homem simples rural, ao chegar no grande espaço urbano da cidade de Salvador/BA, dominado por personalidades distintas e pela hegemonia conservadora da Igreja Católica. “Em sua feitura, *O Pagador de Promessas* é uma versão mais competente e atualizada da cinematografia da Vera Cruz. Combina temáticas regionais com uma dramaturgia clássica, numa composição visual de matriz hollywoodiana” (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017). É pela influência do legado da Vera Cruz e do reconhecimento internacional obtido por *O pagador de promessas*, junto da possibilidade de se realizar constatações e críticas sociais ao Brasil da época, ainda às vésperas de um Golpe militar, que os próximos cineastas brasileiros tenderiam a seguir.

Um dos principais expoentes do Cinema Novo foi o baiano Glauber Rocha. Diretor de alguns dos mais representativos filmes do movimento, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), seus filmes obtiveram *status* de algumas das melhores produções brasileiras de todos os tempos. As duas obras supracitadas estão, respectivamente, em segundo e em quinto lugares na Lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos, da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE, 2015). Conforme mostram diversos autores, como Marson (2009) e Ramos (1987), Rocha cunhou o termo “estética da fome” ao designar seus filmes, preocupados em se diferenciar do cinema industrial, unindo a própria escassez de recursos produtivos com uma amostra da realidade brasileira, do sertão, das

injustiças sociais e da pobreza. O Cinema Novo funciona de maneira marginalizada à indústria, “porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e a exploração” (ROCHA, 1965 apud RAMOS, 1987, p. 19).

Glauber Rocha publicou, em 1963, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, salientando aqui os primeiros passos para o movimento se fortalecer. Figueirôa (2004, p. 23) afirma que Rocha “procurava estabelecer os objetivos do movimento e seus princípios estéticos, a fim de propor um projeto de cinema nacional economicamente autônomo, popular, ancorado na realidade, de bom nível artístico e dotado de uma linguagem moderna”. Os baixos orçamentos produtivos e a preocupação excessiva com esta etapa produtiva frente à menor atenção dada às etapas de distribuição e exibição (de onde provém o lucro) faziam parte de toda a filosofia do movimento. Conforme mostra Ramos (1987), o Cinema Novo inicialmente funcionava:

(...) dando ênfase a um polo do processo (a produção) em detrimento dos seguintes (a circulação e a exibição). Não se trata, logicamente, de uma atitude consciente de desprezo e negação destes dois últimos estágios, mas um privilegiamento do papel criador da individualidade artística na realização do produto fílmico. É o chamado “cinema de autor” a que se oporia o “cinema de diretor”. O cinema de autor permitiria a prática cinematográfica desvinculada das exigências opressoras do último elo (a realização do valor) e, dando ênfase à dimensão pessoal do autor e à individualidade de sua inspiração, possibilitaria a liberação do “artista” da dialética da mercadoria (RAMOS, 1987, p. 17).

Os distanciamentos dos autores do Cinema Novo com as características econômicas da indústria marcariam seu curto espaço de existência: insustentável financeiramente, e sob proteção paulatina de legislações, o Cinema Novo teve apenas três breves fases (Leite, 2005), se encerrando por definitivo em 1969. Sua filosofia marginalizada se confundiria com os problemas vivenciados pelo Brasil a partir de 1964, quando um golpe de Estado depõe João Goulart e torna o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco o primeiro presidente do Regime Militar brasileiro. A forte repressão e censura proporcionada pelo Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, potencializaria ainda mais o término do experimentalismo e da aguçada crítica social presentes no Cinema Novo.

A primeira fase do movimento, seguindo a análise proposta por Leite (2005), foi a única que precedeu o Regime Militar. Sobre esta, cujas obras relevantes podem ser exemplificadas em *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, Figueirôa (2004) explica como funcionou o financiamento produtivo, ainda num contexto árido de investimento estatal e protecionismo:

Antes do golpe de Estado, os filmes do grupo eram financiados pelos bancos que emprestavam o dinheiro aos produtores/cineastas. Os realizadores recebiam até o apoio dos industriais brasileiros progressistas, seus aliados políticos no governo reformista de esquerda no poder e com um forte componente nacionalista. Isso justificava, por exemplo, a realização de filmes consagrados ao Nordeste, no primeiro período do Cinema Novo. A região podia representar facilmente o subdesenvolvimento sem perturbar essas alianças. Poder-se-iam, assim, observar os efeitos do subdesenvolvimento nas grandes cidades, porém analisá-lo teria sido posicionar-se contra os investidores (FIGUEIRÔA, 2004, p. 25).

Cabe-se, neste trecho, fazer uma análise do aspecto contraditório a que se submeteu o movimento desde seu início, e que perduraria até seu término no fim da década de 1960: a excessiva preocupação artística e a necessidade de se realizar críticas sociais parecem ter cegado seus autores das outras realidades em que viviam. Os filmes ainda necessitavam de lucro para se pagar os empréstimos, e o conformismo com a negação de se filmar as contradições do espaço urbano levaram a um descasamento dos diretores com o público e a sociedade. Não é de se surpreender que o Golpe Militar tenha contribuído para encerrar o Cinema Novo em apenas alguns anos. Leite (2005) afirma que a segunda fase do movimento, que durou entre 1965 e 1966, pareceu ter acordado para a necessidade de se analisar a cidade e o meio urbano, onde o Regime Militar ocorria com força. Porém, filmes expressivos desta fase, como *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965), ainda não focalizavam os aspectos políticos do período, se direcionando a críticas à jovem burguesia, alienada e individualista; além de debater as rápidas mudanças ocasionadas pela industrialização ocorridas nos governos prévios ao de Castelo Branco.

Conforme Figueirôa (2004, p. 24), “o Cinema Novo organizou-se melhor depois da criação da Difilm, em 1965, uma sociedade de distribuição formada por 11 diretores de cinema”. Estava proposto que, com ajuda mútua entre os intelectuais do movimento, o cinema brasileiro ganharia fôlego e sucesso para obter o reconhecimento internacional – tal qual ocorreu com *O pagador de promessas* em 1962 – e que, atingindo este objetivo, as produções atrairiam finalmente o público. Havia ainda, porém, fortes problemas de distribuição no mercado brasileiro:

Este era mal organizado e os proprietários das salas estavam sempre amarrados a compromissos com as companhias americanas (...). A única garantia até aquele momento era fazer pressão sobre os donos de cinemas, por meio do sindicato dos produtores, para que fosse aplicada a lei de reserva de mercado, introduzida em 1963 e que obrigava as salas a apresentar filmes brasileiros pelo menos 56 dias no ano (FIGUEIRÔA, 2004, p. 24).

Foi somente com o Regime Militar, porém, que o interesse do Estado no Cinema retornaria novamente a um primeiro plano e a uma pauta séria de debates, por motivos um tanto estratégicos, conforme evidencia Leite (2005):

Após o golpe de 1964, o governo militar sinalizou objetivamente no sentido de intervir na cultura, tanto por meio de incentivos como mediante os órgãos de censura, criados e aperfeiçoados à medida que a ditadura militar passou a lançar seus tentáculos sobre a sociedade e fechar as portas para as manifestações de seus segmentos mais críticos (LEITE, 2005, p. 111).

Em 1966, cria-se o Instituto Nacional de Cinema (INC). Essa tentativa inicial de aproximar o governo militar com a indústria audiovisual brasileira pode ser interpretada de diversas maneiras, e não somente pela facilitação da censura ideológica. Ramos (1987) sugere que os membros do Cinema Novo viram no INC uma manobra de assegurar benefícios aos produtores estrangeiros em detrimento dos nacionais, uma vez que o Instituto reativou uma antiga lei na qual distribuidores estrangeiros tinham o direito de investir contribuições de impostos na produção de filmes brasileiros. Houve, naquele momento, um receio de um Cinema Novo de feições puramente comerciais.

É diante deste contexto que o movimento atingiu sua terceira e última fase, que durou de 1967 a 1969. Filmes como *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Os herdeiros* (1969), de Carlos Diegues, focaram-se finalmente em realizar uma autocrítica da esquerda e de seus intelectuais, bem como da incapacidade dos integrantes do Cinema Novo em se articular contra a repressão militar que se alastrou pelo Brasil nos anos até então. Conforme Leite (2005) afirma, a linguagem destes filmes havia se tornado tão hermética que não havia mais como tentar atrair o interesse do grande público.

Outro fator também contribuiu decisivamente para o desgaste do Cinema Novo: a cisão surgida entre apoiadores das novas legislações trazidas pelo INC e aqueles que queriam se manter fiéis às bases ideológicas originais do movimento, independente da insustentabilidade a que o mesmo já havia chegado. Figueirôa (2004) escreve:

A fase seguinte iria revelar que o cinema brasileiro estava dividido entre aqueles que procuravam permanecer fiéis aos princípios do Cinema Novo e prosseguir o trabalho de distribuição iniciado pela Difilm e aqueles que se juntaram às iniciativas do INC. Entre os últimos, havia alguns cineastas que se apresentavam como representantes do cinema marginal ou *underground* (FIGUEIRÔA, 2004, p. 28).

O Ato Institucional nº 5 levou à forte repressão e censura contra aqueles que não se apoiaram sob o INC diante dessa cisão. No ano seguinte, de 1969, o Estado brasileiro fundaria

a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), que, ao atuar junto com o INC, encerraria de vez o poder de fala dos cineastas que ainda insistiam na fórmula vanguardista e intelectual de se fazer filmes: o Cinema Novo estava encerrado. O movimento que se seguiu, conhecido como Cinema Marginal, também seria de curta duração, prolongando-se de 1968 a 1973.

Durante sua breve existência, a aposta do Cinema Marginal foi a de mesclar elementos do Cinema Novo – como a própria exaltação de se situar na marginalidade da indústria cinematográfica, tal qual o nome do movimento sugere – com a receita de sucesso que houve nos filmes de *chanchada* da Cinédia e da Atlântida nas décadas de 1940 e 1950. Influenciados em grande parte pela violência gráfica e o terror criados por José Mojica Marins, o popular “Zé do Caixão”, em filmes como *À meia-noite levarei sua alma* (1964), os idealizadores do Cinema Marginal buscaram fugir da complexidade intelectual do Cinema Novo e se alinhar com as ideias revolucionárias da contracultura de fins dos anos 1960, num plano libertário e questionador da ordem. Obras como *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, e *Matou a família e foi ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane, são emblemáticas deste movimento.

A influência técnica do Cinema Marginal sobreviveria mais que o próprio movimento, cujas causas de seu fim se dão por motivos não só de censura, mas também de forte restrição de exibição, com os polos somente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, bem como de concorrência com as futuras produções da Embrafilme (LEITE, 2005; RAMOS, 1987). A necessidade de se manter na marginalidade, ou no “*udigrúdi*” – aportuguesamento inventado pelos autores do movimento para o termo *underground* – gerou a busca por produções baratas e financiamentos alternativos:

Cabe destacar o esforço dos diretores em buscar fontes alternativas de financiamento e, dessa forma, fugir dos esquemas oficiais de patrocínio. (...) Apesar da narrativa por vezes irônica e debochada, os esquemas de produção colocados em prática pelo Cinema Marginal abriram as portas para o desenvolvimento de uma das experiências mais interessantes da indústria cinematográfica no Brasil, o cinema da Boca do Lixo (LEITE, 2005, p. 107).

O cinema da Boca do Lixo viria a ser o único movimento existente no cinema brasileiro a concorrer em paralelo com as produções da Embrafilme, e tanto este movimento quanto a empresa estatal são objeto de estudo da seção a seguir. É importante avaliar que, para se chegar neste importante momento da história do cinema brasileiro, em que se reconhece a qualidade artística das produções, e junto disso tenta-se finalmente dar também o impulso econômico, o legado do Cinema Novo e do Cinema Marginal foram decisivos. A década de 1960, período que abrangeu o grosso de ambos os movimentos, é talvez o decênio mais frutífero artisticamente

do cinema nacional, “apesar de não ter avançado um milímetro sequer na criação de uma indústria cinematográfica” (LEITE, 2005, p. 103). Com efeito, cerca de 25% das produções elencadas na Lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos, da Associação Brasileira de Críticos de Cinema, pertencem ao Cinema Novo ou ao Cinema Marginal (ABRACCINE, 2015).

Os militares no poder certamente perceberam, também, o potencial de nosso cinema, não somente neste período mas também se analisando a estratégia propagandista anterior empregada por Getúlio Vargas. O protecionismo estatal, o milagre econômico, o ufanismo e a repressão socioeconômica e cultural seriam os ingredientes da próxima fase do setor audiovisual brasileiro, agora com resultados econômicos – e não apenas artísticos – bastante satisfatórios.

1.5 CINEMA FARAÔNICO: O FINANCIAMENTO DIRETO DO ESTADO SOBRE O SETOR AUDIOVISUAL

Foram necessários pouco mais de cinco anos de existência e atuação para que uma produção da Embrafilme quebrasse o recorde de bilheteria de espectadores do cinema nacional: *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) atraiu mais de 10,7 milhões de pessoas para as salas de cinema, e, conforme demonstra a FIG. 1, permaneceu até 2008 como o longa-metragem líder no *ranking*, de acordo com a Agência Nacional de Cinema (ANCINE):

Figura 1 – Filmes nacionais com mais de 1 mi. de espectadores (1970/2008) por público

	Título	Diretor	Produtora	Estreia	Público
1	<i>Dona Flor e seus dois maridos</i>	Bruno Barreto	LC Barreto	nov/76	10.735.524
2	<i>A dama do lotação</i>	Neville de Almeida	Regina Filmes	abr/78	6.509.134
3	<i>O Trapalhão nas minas do Rei Salomão</i>	J.B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	ago/77	5.786.226
4	<i>Lúcio Flávio, passageiro da agonia</i>	Hector Babenco	HB Filmes	nov/77	5.401.325
5	<i>Os dois filhos de Francisco</i>	Breno Silveira	Conspiração Filmes	ago/05	5.319.677
6	<i>Os saltimbancos Trapalhães</i>	J. B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	dez/81	5.218.478
7	<i>Os Trapalhães na guerra dos planetas</i>	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	dez/78	5.089.970
8	<i>Os Trapalhães na Serra Pelada</i>	J. B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	dez/82	5.043.350
9	<i>O Cindelelo Trapalhão</i>	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	jun/79	5.028.893
10	<i>O casamento dos Trapalhães (1)</i>	José Alvarenga Jr	Renato Aragão Produções Artísticas	dez/88	4.779.027

Fonte: Agência Nacional de Cinema – ANCINE.

A impressionante marca da produção, especialmente quando comparada com as posições subsequentes, de quase metade do público de *Dona Flor*, se explica não só através da estruturação da Embrafilme enquanto monopólio estatal da indústria cinematográfica brasileira durante as décadas de 1970 e 1980, mas também pelo apelo erótico e leve do filme, após as

herméticas produções do Cinema Novo terem afastado o grande público do cinema. O caminho que aqui se seguiu foi o de se espelhar no ciclo do Cinema da Boca do Lixo, que toma força no início dos anos 1970 a partir das produções baratas do Cinema Marginal.

Leite (2005), acerca do Cinema da Boca do Lixo, escreve:

No final dos anos 1960 e início da década de 1970 desenvolveu-se na cidade de São Paulo, na região conhecida como Boca do Lixo, um dos movimentos mais originais da história do cinema nacional: o ciclo de produção das comédias eróticas, as “porno-chanchadas”, como ficaram mais conhecidas. (...) O ciclo das comédias eróticas foi um dos principais responsáveis pela volta do espectador brasileiro aos cinemas para assistir ao filme nacional, apesar dos preconceitos da crítica e da perseguição implacável da censura (LEITE, 2005, pp. 107-108).

O autor segue ainda lembrando que “as comédias eróticas foram a manifestação, no cinema nacional, da onda de permissividade, de liberação dos costumes e da revolução sexual, fenômenos que afloraram da década de 1960” (LEITE, 2005, p. 108). Esse ciclo de cinema funcionou em paralelo ao *mainstream* brasileiro da Embrafilme, e provinha de capital privado unicamente:

O esquema de produção e distribuição da Boca do Lixo pode ser considerado aquele que no Brasil mais se aproximou de uma indústria cinematográfica, pois os filmes eram apoiados exclusivamente por capitais privados e, dessa forma, submetidos aos riscos do mercado cinematográfico. Segundo estimativas, foram produzidos aproximadamente 700 filmes, dos quais boa parte foi realizada durante a época de ouro, isto é, entre 1972 e 1982 (LEITE, 2005, p. 109).

Marson (2009, p. 19) agrega também que “o cinema da Boca conseguiu realizar a tão sonhada integração vertical no cinema brasileiro, aliando produção, distribuição e exibição”. A autora explica que os filmes eram produzidos em um polo tão pequeno – o centro pobre de São Paulo, principalmente – que a distribuição dos mesmos era feita por pequenas empresas locais e a exibição era nos próprios cinemas da região, numa manobra similar a que ocorreu com o Cinema Marginal.

Com a crise econômica da década de 1980, seria natural que um cinema inteiramente voltado às leis de mercado e ao setor privado fracassasse. O Cinema da Boca do Lixo se encerrou por definitivo em 1985, coincidindo também com o fim do Regime Militar e da Censura, bem como do surgimento da abertura comercial e importação de filmes pornográficos explícitos e de tecnologias como as fitas VHS – que impediam o constrangimento de se ir até um cinema para assistir a conteúdos eróticos ou pornográficos.

A Embrafilme, diante das mesmas condições adversas, pôde sobreviver por mais alguns anos, se encerrando de fato com o Programa Nacional de Desestatização do presidente Fernando Collor de Melo, conforme evidenciam diversos autores, como Bilharinho (1997), Gatti (1999) e Silva (2009). Anteriormente a isto, porém, é seguro afirmar que as duas décadas de atuação da Empresa Brasileira de Filmes, tanto como produtora quanto como distribuidora, se responsabilizam pelo período mais prolífico do cinema nacional em sua história. A FIG. 1 acima revela, por si só, que dos dez filmes de maior bilheteria entre 1970 e 2008, nove pertencem aos anos 1970 e 1980: nenhuma obra do “Cinema da Retomada”, proporcionado pelas leis de incentivo fiscal a partir da década de 1990, foi capaz de atingir êxitos similares aos da Embrafilme no período de recorte, salvo *Os dois filhos de Francisco* (2005).

Gatti (1999) divide a história da Embrafilme em três períodos distintos. O primeiro deles vai da fundação da estatal, em 1969, até cerca de agosto de 1974, quando o Estado realiza uma grande ampliação na empresa e esta passa a vivenciar sua fase dourada, constituindo o segundo período. O último período vai de 1985 até o encerramento da estatal pelo Governo Collor, quando o esvaziamento político e econômico atinge as bases estruturais da companhia. O legado da empresa já se faz significativo ao final dos anos 1970: “Em nenhuma década realiza-se, no Brasil, tantos filmes: mais de 820 (oitocentos e vinte) longas-metragens de ficção e documentários” (BILHARINHO, 1997).

A fundação da empresa ocorreu, num plano inicial, como um apêndice do também recente Instituto Nacional de Cinema (INC), e se propunha apenas que ela tivesse papel distributivo, e não produtivo. O artigo 2º do Decreto 862/69, que autoriza a criação da Embrafilme, enuncia:

A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade (BRASIL, 1969).

Gatti (1999) lembra que o primeiro Diretor Geral da Embrafilme, Durval Gomes Garcia, garantia a ausência de qualquer espécie de limitação à liberdade dos cineastas e produtores, e que os serviços da empresa seriam opcionais. A forma como a empresa foi inicialmente estruturada, porém, foi alvo de polêmica: “O projeto de implantação foi totalmente desenvolvido e estruturado, sem ao menos contar com a participação ou com consulta de vários segmentos da

indústria envolvidos, como produtores, distribuidores e exibidores” (GATTI, 1999, p. 13). Além disso, o enfoque excessivo na exportação do filme nacional causaria estranheza.

Foram necessários alguns meses para que o Estado transferisse o programa de financiamento de longas-metragens do INC para a exclusividade da Embrafilme, amenizando assim as polêmicas da gênese da estatal. Tal fato geraria um esvaziamento do Instituto Nacional de Cinema, enfraquecendo o órgão política e economicamente. Não tardaria para que o INC fosse finalmente extinto em 1975, sendo suas demais funções incorporadas pela Embrafilme, através da Lei nº 6.281 (BRASIL, 1975).

O caminho para a estruturação definitiva da estatal estava se concluindo. Apesar de ganhar força enquanto produtora, a função de distribuidora não foi descartada: num primeiro incurso no mercado, decidiu-se pela distribuição de *São Bernardo* (1971). O longa é de direção de Leon Hirszman, um dos principais expoentes do Cinema Novo, o que por si só já indicava a maior aceitação da classe cinematográfica para a empresa, bem como sua diferenciação frente às produções simples do Cinema Marginal e da Boca do Lixo. Gera-se assim a infame dicotomia do “cinemão” da Embrafilme *versus* o “cineminha” das produções marginais do centro de São Paulo (BILHARINHO, 1997; MARSON, 2009; XAVIER, 2001). *São Bernardo* foi um investimento inicial positivo, ao angariar prêmios e obter um modesto retorno comercial:

A distribuidora começou de uma forma bastante tímida, lançando a maioria dos seus filmes, numa única sala. *São Bernardo* é um filme que podemos chamar de “difícil” comercialização, que todavia obteve um razoável resultado para a distribuidora, no seu batismo de fogo, sua primeira intervenção no mercado de distribuição e exibição de filmes em território brasileiro (GATTI, 1999, p. 18).

Gatti (1999) também cita que, entre 1970 e 1973, a estatal foi responsável pelo financiamento produtivo direto de 80 filmes, atendendo a 38 produtoras diferentes. Através de um juro relativamente baixo, de 4% a.a., os beneficiados tinham até três anos para reembolsar a dívida. Porém, a estrutura da Embrafilme ainda era simples demais para poder atender à gerência destes financiamentos, o que levou a casos de inadimplência. Estes problemas, além da reestruturação ocorrida pela fusão do INC, levariam à troca do Diretor Geral da companhia, sendo o cargo agora de responsabilidade do produtor Roberto Farias. O amadurecimento da empresa se concretiza em definitivo, encerrando seu primeiro período de existência com resultados satisfatórios.

É o segundo período, porém, que se estende de 1974 a 1985, em que a estatal se consolidou como responsável pelo momento mais prolífico da história da indústria cinematográfica brasileira até então:

A partir de 1974 o cinema brasileiro teve o novo impulso econômico, apoiado pelo Estado, e alcançou uma continuidade de produção que, apesar de tropeços e crises, não se rompeu definitivamente senão no final dos anos 1980, momento em que a ideia de “fim de mais um ciclo” encontrou uma base real contundente (XAVIER, 2001, p. 13).

Conforme citam Gatti (1999) e Leite (2005), a gestão de Roberto Farias foi marcada pelo lema “Cinema é risco”. A estratégia empregada por Farias foi a de deixar de lado o puro financiamento de produtoras menores, tal qual ocorria até então, para se abraçar no risco de realizar as produções efetiva e internamente. Os projetos aprovados pela Embrafilme receberiam 30% do orçamento através de capital da própria estatal, com um teto estabelecido máximo de 2200 salários mínimos vigentes. O sucesso estrondoso de *Dona Flor* (1976), bem como o aumento consecutivo da participação da Embrafilme no *share* das bilheteiras ao longo da década de 1970 (TAB. 4), foram ambos os fatores que consolidariam o sucesso da empreitada de Farias.

Tabela 4 – Market-share da Empresa Brasileira de Filmes (1971-1979)

Público de filmes brasileiros			
	Público Total	Público Embrafilme	%
1971	28.082.358	2.837.093	12,28
1972	30.967.603	4.641.502	16,12
1973	39.815.445	2.673.724	10,95
1974	30.665.515	6.803.153	27,80
1975	48.859.308	6.324.268	14,69
1976	52.046.653	13.944.515	29,71
1977	50.937.897	14.778.952	33,03
1978	61.854.842	21.790.564	37,99
1979	55.836.885	13.375.724	25,02
Total	390.836.885	87.133.495	28,67

Fonte: (GATTI, 1999, p. 41)²

O crescimento expressivo de 12,28% em 1971 para quase 38% em 1978 revela o sucesso do plano, e deixa a lição de que um misto de boas estratégias econômicas, atenção política e uma qualidade consistente nas produções – nunca um excluindo o outro – podem levar ao desenvolvimento almejado da indústria cinematográfica.

² O percentual se refere sobre o total da arrecadação de filmes brasileiros produzidos e/ou distribuídos pela Embrafilme. Fonte: A produção cinematográfica na vertente estatal, p. 69.

É importante se observar que o alto *share* da estatal ao longo da década, de 28,67% no total consolidado, pode ter constituído um efeito de *crowding-out* no setor. Mesmo com o fim da censura e início do processo de reabertura política na década seguinte, de 1980, não se observou uma contrapartida de investimentos privados na indústria cinematográfica, o que pode ser encarado como um efeito negativo do monopólio estatal da Embrafilme, independente das características autoritárias do Regime Militar até 1979. O único cinema nacional existente além da Embrafilme era o da Boca de Lixo, marginalizado, e é possível que a dificuldade existente para a entrada no *mainstream*, aliada a todos estes aspectos, tenha afugentado a iniciativa privada, além da própria crise econômica.

A primeira metade da década de 1980, em face da recessão econômica, traria as primeiras dificuldades na gestão da estatal. Os primeiros sinais de desgaste ocorrem após o fracasso de *A idade da terra* (1980), último longa-metragem de Glauber Rocha:

No ano de 1980, a Embrafilme produz a obra *A idade da terra*, de Glauber Rocha, a maior produção cinematográfica do período com um custo de um milhão de dólares, um filme caríssimo para os padrões da época, com repercussão de público muito pequena em relação ao investimento, criando uma zona de fustigamento e desgaste para a política cinematográfica da empresa (GATTI, 1999, pp. 46-47).

Apesar das quedas nas vendas de ingressos e diminuição das salas de exibição – consequências esperadas da crise econômica que se alastrou por toda a “década perdida” – a Embrafilme ainda foi capaz de realizar produções notáveis: “Ao contrário do que se pensa, a década de 1980, embora quantitativamente não supere a anterior, apresenta (...) razoável número de filmes significativos e alguns dos melhores filmes brasileiros” (BILHARINHO, 1997, p. 129). Grande parte do sucesso na primeira metade da década se deveu ao processo de reabertura política do governo Figueiredo (1979-1985), último presidente do Regime Militar.

A gestão de Figueiredo permitiu um abrandamento da censura o suficiente para que filmes de caráter político contrário ao da Ditadura obtivessem condição de exibição nas telas de cinema. É o caso, por exemplo, de *Bye bye Brasil* (1980), que explora a pobreza, a falta de informação e a miséria ainda existentes no interior do país; de *Eles não usam black-tie* (1981), obra dramática que retrata o surgimento e avanço do movimento sindicalista que eclodia no estado de São Paulo naquele período; e de *Pixote: A lei do mais fraco* (1981), cuja crítica contundente se faz ao sistema carcerário de menores de idade, que permanecia falho e injusto.

Um curioso caso, também digno de nota, é o documentário *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. Inicialmente planejado como um longa-metragem de ficção, a

obra começou a ser filmada no início da década de 1960, e se inspirava em fatos reais ao retratar o assassinato de um líder camponês pela desapropriação de terras latifundiárias no interior da Paraíba. Com o golpe de Estado de 1º de abril de 1964, as filmagens tiveram de ser interrompidas e a equipe de produção do filme fugiu, perdendo grande parte do material. Quinze anos depois, Coutinho decidiu ir atrás dos envolvidos na produção original e expor, sob forma documental, o que houve neste meio-tempo. A possibilidade de realização de tal feito só se teria feito possível, por óbvias razões, mediante autorização de um governo ditatorial em processo de reabertura política.

O terceiro e último período da Embrafilme se inicia após a instauração da Nova República, em 15 de março de 1985, e se estende até o encerramento das atividades por decreto do presidente Fernando Collor em 1990. Em grande fase de esvaziamento político, o fim da estatal tornava-se iminente:

O processo de esvaziamento da Embrafilme teve continuidade com a Nova República. O ministro da Cultura, Celso Furtado, justificou em diversas ocasiões o abandono do órgão argumentando que a empresa fora um legado do regime militar e que, portanto, era estranha aos novos tempos que se caracterizavam pelo esforço em eliminar os “entulhos do autoritarismo”. Nesse contexto de enfraquecimento e perda de poder, em 1987 foi aprovada sua reestruturação, fato que representou, na prática, a decretação, a médio prazo, de seu fim (LEITE, 2005, pp. 117-118).

O processo de reestruturação de 1987 é descrito por Gatti (1999, p. 51) como uma divisão “em duas partes, passando a ser apenas uma empresa distribuidora de filmes brasileiros, enquanto o setor cultural ficaria sendo gerenciado pela Fundação do Cinema Brasileiro, que fora criado exclusivamente com esta finalidade”. Os dados estatísticos trazidos pelo autor só revelam informações até o ano de 1983, sendo o período restante fruto apenas de estimativas. Esta constatação revela, por si só, o descaso gerado em cima da estatal a partir de seu último período de existência.

Em uma coincidência quase poética, a Embrafilme encerrou as atividades às vésperas do lançamento da comédia *Dias melhores virão* (1989), de Carlos Diegues. Durante seu legado de existência, em especial os dez anos que compreendem o segundo período da empresa, o setor audiovisual brasileiro recebeu um protecionismo adequado do Estado, tanto na esfera produtiva quanto distributiva, além do apoio de cineastas renomados e competentes, de grande maioria oriundos do Cinema Novo. Alguns dados e estatísticas do terceiro período serão compreendidos no próximo capítulo, e comparados com os números existentes a partir da década de 1990, com a instituição das leis de incentivos fiscais.

O Cinema da Retomada, novo ciclo que surge em decorrência da adoção da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual, teve por objetivo reproduzir o sucesso do cinema nacional, em crítica e em público, do período da Embrafilme. Como veremos a seguir, a empreitada obteve sucessos e fracassos, mas o custo destes sucessos certamente necessita de uma análise mais aprofundada.

1.6 A RETOMADA PARA O FUTURO

O período “órfão” do setor audiovisual brasileiro que existiu entre o término da Embrafilme em 1990 e as assinaturas das duas leis de incentivo fiscal até 1993 ainda levou mais alguns poucos anos até se encerrar, sendo os avanços na indústria sentidos somente a partir de 1995. Conforme escreve Ikeda (2015), mesmo com a implantação da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual,

Os efeitos desse ‘vácuo institucional’ perduraram por mais tempo. De um lado, existe o extenso período de regulamentação das leis e de retomada do horizonte de investimentos. Por outro, a própria natureza da realização cinematográfica necessita de um expressivo montante de recursos financeiros e seu prazo de maturação é mais longo que o da média das demais atividades culturais (IKEDA, 2015, p. 20).

Mais à frente, o autor cita que os efeitos da nova legislação se sentem a partir dos primeiros filmes lançados em 1995, já na administração de Fernando Henrique Cardoso, quando “o inesperado sucesso de público de *Carlota Joaquina* (...) atingiu a impressionante marca de mais de 1,5 mi. de espectadores, e a indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de *O quatrilho* contribuíram decisivamente para a recuperação da autoestima do cinema nacional” (IKEDA, 2015, p. 33).

De fato, Marson (2009) elenca que *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995) foi lançado em um período ainda de baixo interesse do público por filmes nacionais, e que possuía um baixo orçamento e sua realizadora, a atriz Carla Camurati, não possuía nome consagrado no campo cinematográfico. Ainda assim, o filme obteve sucesso de crítica, e a divulgação pelo “boca a boca” gerou uma bilheteria muito superior à média de público dos primeiros anos da década de 1990. “Para um filme (...) produzido sem a utilização das novas leis de incentivo (o dinheiro veio do prêmio Resgate e através do patrocínio direto de empresas) e lançado num momento difícil do cinema brasileiro, foi uma grande surpresa” (MARSON, 2009, p. 68). De maneira quase irônica – uma vez que a produção foi financiada de forma alternativa – este é o

filme que inaugura a “retomada” do cinema brasileiro, período que se estende até os dias de hoje.

A indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de *O quatrilho* (1995) é a segunda na história do cinema nacional e encerrou um hiato de mais de trinta anos desde a indicação de *O pagador de promessas* (1962) para o mesmo prêmio. O chamariz de publicidade causado pela indicação do longa-metragem torna-se outro fator de consagração para as novas leis de incentivo fiscal, garantindo a aceitação dos produtores nos anos subsequentes. Ainda na década de 1990, o país receberia mais duas indicações ao prêmio – *O que é isso, companheiro?* (1997) e *Central do Brasil* (1998) – e, até a presente data, as últimas na categoria (G1, 2015).

Assim, o sucesso de crítica pareceu obtido, bem como o de público: ainda que a FIG. 1 revele que apenas um filme do período está entre as dez maiores bilheterias da história do cinema nacional até 2008, quando restringimos a listagem de maiores bilheterias para apenas as produções pertencentes ao Cinema da Retomada, entre 1995 a 2008, vemos que os resultados também foram satisfatórios em aspecto geral, com as dez maiores bilheterias acima da casa de dois milhões de espectadores (TAB. 5):

Tabela 5 – Maiores bilheterias do cinema brasileiro (1995-2008)

Ano de Lançamento	Título	Máximo de Salas	Renda (R\$)	Público
2005	Dois Filhos de Francisco: a História de Zezé Di Camargo & Luciano	329	36.728.278,00	5.319.677
2003	Carandiru	298	29.623.481,00	4.693.853
2006	Se eu Fosse Você	197	28.916.137,00	3.644.956
2002	Cidade de Deus	176	19.066.087,00	3.370.871
2003	Lisbela e o Prisioneiro	245	19.915.933,00	3.174.643
2004	Cazuza - o Tempo Não Para	292	21.230.606,00	3.082.522
2004	Olga	339	20.375.397,00	3.078.030
2003	Os Normais	249	19.874.866,00	2.996.467
2001	Xuxa e os Duendes	311	11.691.200,00	2.657.091
2007	Tropa de Elite	321	20.422.567,00	2.421.295

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA/ANCINE. *Adaptado.*

Postas todas as análises e interpretações dos ciclos históricos, e ainda que os dados estatísticos sejam objeto de análise no capítulo seguinte, é possível observar, desde já, que o cinema nacional tem se mantido financeiramente em situação bastante favorável desde a implementação das leis de incentivo fiscal. Mais do que isso, não seria exagero concordar que tais

legislações resgataram a indústria do ostracismo no início dos anos 1990: um ostracismo rápido, paralisante, ocorrido com tamanha força porque, na realidade, nossa indústria parece nunca ter obtido a habilidade de caminhar com os próprios pés.

Observou-se que o desenvolvimento efetivo e privado da indústria nacional parece ter sido sufocado em todos os seus momentos históricos: na Era Vargas, o Estado constituiu no cinema um veículo oficial de propaganda, aprisionando a liberdade criativa e artística. No Cinema Novo, esta liberdade foi obtida por um rápido período antes da repressão e censura do período militar, e mesmo quando existiu de fato, seus idealizadores nunca se preocuparam com os aspectos econômicos de seu movimento. Durante o Regime Militar, a Embrafilme pode ter sufocado a iniciativa privada com um *crowding-out* gerado de seu monopólio estatal, além de fatores como a própria crise econômica e marginalização de cinemas alternativos também podem ter sido responsáveis pelo estrangulamento do investimento privado. No período da Retomada, mais uma vez o cinema ficou à mercê de interesses de terceiros, submetida a uma lógica de mercado em que só receberiam incentivos os projetos cujas temáticas garantissem os interesses de *marketing* de empresas, mais interessadas no abatimento fiscal do que na contribuição cultural em si. Conforme enuncia Xavier (2000):

O sistema atual viabiliza a produção, mas o cinema permanece na defensiva, acuado pela dificuldade renovada de comunicação com o público, ciente do perigo da perda de legitimidade política diante dos legisladores e dos diretores de *marketing* das empresas. Faz-se o jogo de um esvaziamento da política na produção e contamina-se o processo cultural de um espírito corporativo que, nessa tônica da convivência sem discussão, tornou difícil a formação de um cinema mais vigoroso (XAVIER, 2000, p. 101 apud LEME, 2013, p. 168).

Um dos primeiros filmes da era do Cinema da Retomada é *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles. A obra retrata o aspecto de desilusão vivenciada pelo povo brasileiro nos primeiros anos após a instauração da Nova República, exemplificada no confisco das cadernetas de poupança pelo Governo Collor com o Plano Collor em março de 1990. A questão aqui é que o filme só aborda a aguda situação econômica do país em seu primeiro ato, isolando-se de uma crítica à então situação brasileira para levar as personagens do filme a Portugal, por todo o restante da obra. *Central do Brasil* (1998), filme seguinte na filmografia do diretor, segue pelo mesmo caminho isento, ao retratar e romantizar a pobreza do interior do Brasil num roteiro que está mais preocupado na relação entre as duas personagens principais do que em condenar a miséria existente no entorno do cenário em que se passa a obra.

O auge deste debate entre a crítica social desprovida pelo Cinema da Retomada com a busca pelo agrado de terceiros vem a ocorrer com o lançamento de *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. Oricchio (2003) explica que a polêmica em torno da violência gráfica exposta na película, e, de certa forma, *glamourizada*, centrada na população periférica do Rio de Janeiro, dividiu opiniões à época de seu lançamento:

Formaram-se logo facções rivais: uma de detratores, escorados no conceito ‘cosmética da fome’, de Ivana Bentes. (...) Para esta facção, o filme se alinha (e seria mesmo o ideal) a uma série de produtos que tomariam a miséria brasileira como tema e a colocariam à venda, devidamente edulcorada e pasteurizada. Miséria bonitinha, para gringo ver e classe média comprar (...). A ala contrária agiu como verdadeira tropa de choque e correu em socorro do filme, tentando imunizá-lo de qualquer reparo. (...) Assim, o debate sobre o filme converteu-se em apaixonado Fla-Flu, uma daquelas discussões de alta voltagem que costumam produzir mais calor do que luz (ORICCHIO, 2003, pp. 221-222).

Com mais de três milhões de espectadores, *Cidade de Deus* recebeu a publicidade inevitável, e ancora na quarta maior bilheteria do período entre 1995 a 2008 (TAB. 5). O sucesso do filme também se reflete na crítica especializada, sendo até o hoje o único filme brasileiro a receber quatro indicações ao Oscar (Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Edição, Melhor Fotografia), ainda que a obra não tenha sido indicada em Melhor Filme Estrangeiro.

O termo citado por Oricchio, “cosmética da fome”, cunhado por Ivana Bentes, também é referenciado por outros autores estudiosos do Cinema da Retomada. Trata-se de uma paródia do termo “estética da fome”, de Glauber Rocha, explicado neste capítulo na seção 1.4. Bastante autoexplicativo, o termo de Bentes reflete a característica puramente visual e chamativa causada pela maneira com a qual a miséria e a fome brasileiras são retratadas nos filmes do Cinema da Retomada. Mais uma vez, esta abordagem parece ter surtido efeito positivo nas críticas e no público, mas a qual custo?

O cinema nacional não carece somente de uma indústria firme e independente. Parece carecer, também, de uma identidade própria. Sua história, dividida em ciclos, parece anular ou cancelar os efeitos do ciclo anterior em relação ao próximo, e jamais complementar ou funcionar de modo a gerar um crescimento do setor audiovisual, bem como o de uma relação firme entre produtores e público, ou entre produtores e distribuidores, ou entre distribuidores e exibidores. Que temos e tivemos cineastas e filmes de qualidade e a capacidade de ser um dos maiores cinemas do mundo, exemplos não faltaram.

Resta agora a certeza de que a indústria cinematográfica brasileira não *esteja* próspera, mas sim a de que ela *seja* próspera. Os capítulos seguintes tratarão de avaliar e interpretar, portanto, se a afirmativa anterior possui chances de se concretizar, em um mercado cada vez mais competitivo e globalizado, de concorrência com o cinema estrangeiro, com a televisão, com a pirataria e com a Internet. Não é só de bons filmes que sobrevive esta indústria.

2. IMPACTOS NOS INDICADORES ECONÔMICOS PRÉ E PÓS-INCENTIVOS FISCAIS

O capítulo anterior procurou estabelecer uma base analítica para a história econômica do setor audiovisual brasileiro, em contextualização tanto com seu funcionamento atual, baseado em financiamento através das leis de incentivo fiscal, quanto com os ciclos históricos anteriores, em que o investimento direto estatal sobre as esferas produtivas e distributivas geravam a permanência e existência da indústria cinematográfica no Brasil. Ao final deste capítulo, a abordagem histórica será utilizada como comparativo em uma pesquisa quantitativa acerca do setor, de forma a avaliar empiricamente os impactos ocorridos sobre o mesmo após a promulgação da Lei Rouanet em 1991 e da Lei do Audiovisual em 1993.

Uma primeira ponderação para a elaboração deste capítulo é a de se filtrar quais seriam os indicadores econômicos mais relevantes para a obtenção de resultados significativos da pesquisa. Após análise, tomou-se por ideal extrair dados oficializados pelo próprio Governo Federal através de um cruzamento entre a Pesquisa Anual de Serviços (PAS), de compilação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), com o Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salicnet), de compilação do Ministério da Cultura, e do Sistema Ancine Digital (SAD), de compilação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Esta técnica permitirá avaliar os impactos das Leis de Incentivo a partir de 1998, quando os dados da PAS começaram a ser compilados. Porém, a inexistência de dados estatísticos nesta plataforma para o período anterior, quando da existência da Embrafilme ou mesmo da gênese das Leis de Incentivo a partir de 1991, acabou por gerar a necessidade de um comparativo entre dados estatísticos que estejam existentes nas referências bibliográficas históricas utilizadas para a elaboração do capítulo anterior. Assim, a metodologia de pesquisa para este capítulo funcionará a partir de análises interpretativas entre quatro fontes distintas: a PAS, o Salicnet, o SAD e as referências bibliográficas do primeiro capítulo.

Considerado este ponto, optou-se por focar a pesquisa em cinco indicadores econômicos, a seguir: receita operacional líquida, nível de salários, nível de pessoal ocupado no setor (nível de emprego), depreciação de capital da indústria e aquisição de ativos tangíveis pelas empresas do setor. Tais indicadores possuem um caráter geral e de forte reflexo sobre a situação

econômica e financeira de um setor industrial, e portanto ampliam a eficácia deste esforço de pesquisa.

O capítulo segue estruturado em três seções: na primeira, os dados da Salicnet e da SAD são interpretados e analisados de forma a se obter a evolução dos recursos aprovados e captados pelas Leis Rouanet e do Audiovisual, entre 1995 a 2016. Na segunda seção, serão avaliados os indicadores econômicos propostos no parágrafo acima, no intervalo existente entre 1998 a 2016. As conclusões da seção anterior também servirão de base para a interpretação mais econômica existente em tais indicadores. Por fim, a terceira seção irá comparar os dados pesquisados na bibliografia histórica acerca da Embrafilme com dados atuais, de maneira a responder, dentro do possível, o impacto que o setor audiovisual sofreu com o fim da estatal e o início dos aportes fiscais providos pelas leis de incentivo.

2.1 ANÁLISE DOS INDICADORES FISCAIS – SALICNET E SAD

A primeira análise desta pesquisa procurou avaliar e interpretar o progresso histórico da influência de financiamentos indiretos sobre o setor audiovisual no Brasil, a partir de dados históricos acerca de valores aprovados e captados tanto pela Lei do Audiovisual quanto pela Lei Rouanet, no período compreendido entre 1995 a 2016. O ano de 1995 é o primeiro listado nos bancos de dados tanto da Salicnet quanto da SAD, ainda que as Leis datem de 1991 (Rouanet) e 1993 (Audiovisual). Considera-se aqui que o período entre a apresentação do projeto para a obtenção de incentivos até sua produção e consequente distribuição e exibição seja, de fato, de alguns anos, o que faz de 1995 um início adequado à série histórica. Até a presente data, dados acerca do ano de 2017 ainda não haviam sido disponibilizados em nenhuma das bases de dados, configurando 2016 como o ano final da série.

Os dados coletados aqui são os de Valores Captados, Valores Aprovados e o Saldo (Aprovados – Captados) para a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet, bem como o somatório final de ambas as Leis. Quaisquer outras formas de fomento, como editais de concursos municipais, estaduais e federais, ou premiações pela ANCINE, foram desconsiderados, ainda que uma obra audiovisual possa receber auxílio tanto por estes quanto pelo incentivo fiscal tradicional das duas Leis aqui pesquisadas. Assim, obras cujas únicas formas de fomento se deram por fora das leis de incentivo, estão excluídas da contabilização dos dados. Além disso, só foram

considerados projetos cuja exibição se deu em pelo menos uma sala de cinema no território brasileiro. Esta decisão metodológica reflete a veracidade dos dados da segunda seção deste capítulo, que aborda os indicadores econômicos também na esfera de exibição, e não somente de produção e/ou distribuição.

Um último aspecto a se observar é que estão contabilizados filmes de curta, média e longa metragem que tenham ao menos um saldo positivo de valores aprovados. Houve obras cujos valores aprovados não foram captados, ainda que em diversos casos, tenha ocorrido ao menos alguma captação inferior à quantia aprovada. Conforme já evidenciado no primeiro capítulo, as leis não são excludentes entre si, então as obras aqui contabilizadas receberam aprovações seja pela Lei Rouanet, seja pela Lei do Audiovisual ou por ambas. Considerados todos estes aspectos metodológicos, entre 1995 e 2016 o Brasil ofereceu apoio, através das Leis de incentivo fiscal, a 1002 produções cinematográficas (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018; AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA, 2018). Iremos avaliar primeiro os resultados da Lei do Audiovisual, em seguida da Lei Rouanet e por fim o somatório total de ambas. Todos os valores foram deflacionados segundo o Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo do IBGE (IPCA).

2.1.1 LEI DO AUDIOVISUAL

As FIG. 2 e 3 a seguir demonstram, respectivamente, o total e a média de valores aprovados, captados e o saldo para as produções beneficiadas pela Lei do Audiovisual, entre 1995 a 2016:

Figura 2 – Valores Totais – Lei do Audiovisual (1995 a 2016) – a preços de dezembro de 2017

Ano	Nº de Lançamentos	Valores Aprovados - Lei do Audiovisual	Valores Captados - Lei do Audiovisual	Saldo (Aprovados - Captados)
1995	4	R\$ 11.176.687,01	R\$ 6.961.260,69	R\$ 4.215.426,32
1996	11	R\$ 28.005.827,24	R\$ 23.870.940,42	R\$ 4.134.886,82
1997	17	R\$ 103.170.585,55	R\$ 72.829.698,11	R\$ 30.340.887,44
1998	20	R\$ 105.390.784,90	R\$ 96.232.184,38	R\$ 9.158.600,52
1999	24	R\$ 132.899.618,59	R\$ 123.929.798,93	R\$ 8.969.819,66
2000	20	R\$ 94.103.105,21	R\$ 81.591.378,58	R\$ 12.511.726,63
2001	24	R\$ 113.905.710,45	R\$ 95.456.715,90	R\$ 18.448.994,55
2002	26	R\$ 89.937.849,24	R\$ 74.049.332,69	R\$ 15.888.516,56
2003	27	R\$ 151.990.290,03	R\$ 123.116.991,81	R\$ 28.873.298,21
2004	43	R\$ 184.051.362,59	R\$ 141.566.443,15	R\$ 42.484.919,44
2005	41	R\$ 168.779.824,99	R\$ 131.831.500,99	R\$ 36.948.324,00
2006	58	R\$ 229.168.171,56	R\$ 167.895.601,51	R\$ 61.272.570,04
2007	66	R\$ 221.429.804,67	R\$ 173.716.086,79	R\$ 47.713.717,88
2008	60	R\$ 196.531.328,53	R\$ 139.854.624,16	R\$ 56.676.704,37
2009	58	R\$ 178.660.074,07	R\$ 112.266.152,45	R\$ 66.393.921,62
2010	52	R\$ 199.213.256,01	R\$ 139.795.661,85	R\$ 59.417.594,16
2011	67	R\$ 186.675.079,96	R\$ 142.150.487,97	R\$ 44.524.591,99
2012	60	R\$ 171.128.737,24	R\$ 124.324.451,33	R\$ 46.804.285,91
2013	76	R\$ 209.329.051,86	R\$ 135.883.121,92	R\$ 73.445.929,94
2014	80	R\$ 209.408.166,85	R\$ 153.354.649,35	R\$ 56.053.517,50
2015	81	R\$ 179.938.289,10	R\$ 125.241.414,54	R\$ 54.696.874,56
2016	87	R\$ 199.565.564,45	R\$ 140.288.272,79	R\$ 59.277.291,66
TOTAL:	1002	R\$ 3.364.459.170,10	R\$ 2.526.206.770,30	R\$ 838.252.399,79

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados do SAD e do Salicnet.

Figura 3 – Valores Médios – Lei do Audiovisual (1995 a 2016) – a preços de dezembro de 2017

Ano	Nº de Lançamentos	Valores Aprovados (média) - Lei do Audiovisual	Valores Captados (média) - Lei do Audiovisual	Saldo (Aprovados - Captados) (média)
1995	4	R\$ 2.794.171,75	R\$ 1.740.315,17	R\$ 1.053.856,58
1996	11	R\$ 2.545.984,29	R\$ 2.170.085,49	R\$ 375.898,80
1997	17	R\$ 6.068.857,97	R\$ 4.284.099,89	R\$ 1.784.758,08
1998	20	R\$ 5.269.539,25	R\$ 4.811.609,22	R\$ 457.930,03
1999	24	R\$ 5.537.484,11	R\$ 5.163.741,62	R\$ 373.742,49
2000	20	R\$ 4.705.155,26	R\$ 4.079.568,93	R\$ 625.586,33
2001	24	R\$ 4.746.071,27	R\$ 3.977.363,16	R\$ 768.708,11
2002	26	R\$ 3.459.148,05	R\$ 2.848.051,26	R\$ 611.096,79
2003	27	R\$ 5.629.270,00	R\$ 4.559.888,59	R\$ 1.069.381,42
2004	43	R\$ 4.280.264,25	R\$ 3.292.242,86	R\$ 988.021,38
2005	41	R\$ 4.116.581,10	R\$ 3.215.402,46	R\$ 901.178,63
2006	58	R\$ 3.951.175,37	R\$ 2.894.751,75	R\$ 1.056.423,62
2007	66	R\$ 3.354.997,04	R\$ 2.632.061,92	R\$ 722.935,12
2008	60	R\$ 3.275.522,14	R\$ 2.330.910,40	R\$ 944.611,74
2009	58	R\$ 3.080.346,10	R\$ 1.935.623,32	R\$ 1.144.722,79
2010	52	R\$ 3.831.024,15	R\$ 2.688.378,11	R\$ 1.142.646,04
2011	67	R\$ 2.786.195,22	R\$ 2.121.649,07	R\$ 664.546,15
2012	60	R\$ 2.852.145,62	R\$ 2.072.074,19	R\$ 780.071,43
2013	76	R\$ 2.754.329,63	R\$ 1.787.935,81	R\$ 966.393,82
2014	80	R\$ 2.617.602,09	R\$ 1.916.933,12	R\$ 700.668,97
2015	81	R\$ 2.221.460,36	R\$ 1.546.190,30	R\$ 675.270,06
2016	87	R\$ 2.293.857,06	R\$ 1.612.508,88	R\$ 681.348,18
MÉDIA:	45,54545455	R\$ 3.357.743,68	R\$ 2.521.164,44	R\$ 836.579,24

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados do SAD e do Salicnet.

Os dados acima foram contabilizados em quatro diferentes artigos da Lei do Audiovisual por parte da Ancine e do Ministério da Cultura: o Art. 1º, o Art. 1º A, o Art. 3º e o Art. 3º A. O somatório dos valores em cada um desses quatro artigos, para todos os projetos considerados ao longo da série histórica, gerou o conteúdo da FIG. 2. A FIG. 3 teve seus dados elaborados através dos resultados da FIG. 2 divididos pelo número de lançamentos ano a ano, resultando em valores médios para cada caso.

Assim, as FIG. 2 e 3 revelam que, ao longo dos vinte e dois anos contabilizados na série histórica, mais de 3 bilhões de reais foram aprovados pela Lei do Audiovisual, sendo que apenas 24,91% deste total deixou de ser efetivamente captado. A média de mais de 3 milhões de reais em recursos aprovados para cada filme, R\$: 2,5 mi. captados para cada projeto, é um indício de que quantias significativas têm sido obtidas, e seus valores influenciados no resultado do setor ao longo dos anos.

O número de projetos aprovados, numa trajetória praticamente crescente desde 1995, é outro indício desse saldo favorável, ainda que a média de recursos para cada obra não tenha uma elevação percentual como a do número de projetos em si: dos quatro filmes lançados em 1995 para os 87 em 2016, a taxa deste aumento é de mais de 1000%, enquanto que os valores aprovados em média na verdade caíram na ordem de 21%, dos quase R\$ 2,8 milhões em 1995 para menos de R\$ 2,3 milhões em 2016. Se ponderarmos, ao invés dos valores aprovados em média, os valores captados em média, a redução é da ordem de apenas 8% aproximadamente.

Esta diferença nas ordens percentuais de redução dos valores médios aprovados (21%) e captados (8%) apontam também que, ao longo da série, houve uma diferença da ordem de 13% do saldo total entre aprovações e captações. Mais valores têm sido cada vez mais captados no período mais recente do que os eram nos primeiros anos das Leis, o que indica uma maior aderência de empresas aos benefícios fiscais promovidos pela Lei do Audiovisual.

É notável que, desde 2004, o número de projetos anuais nunca esteve abaixo de 41. Ainda que 2016 tenha sido o recordista, com 87 projetos aprovados, é de se supor que a Lei do Audiovisual precisou de cerca de dez anos de duração desde sua promulgação para atingir com bastante efeito o setor audiovisual. Não é uma coincidência que foi somente em 2006 que o total de valores aprovados pela Lei do Audiovisual tenha superado a marca de R\$ 200 milhões, ainda que o somatório de valores efetivamente captados nunca atingiu tal marca. Apesar disso, conforme já foi demonstrado, a relação de valores captados para o de aprovados têm aumentado ano a ano. Se tomarmos a proporção de saldo médio em 1995 para 2016, nota-se uma queda de 37,7% para 29,7% em relação aos valores aprovados – uma queda de oito pontos percentuais dentro de um escopo de valores muito crescentes ano a ano.

Assim concluindo, a participação da Lei do Audiovisual na composição de recursos do setor audiovisual nacional mostra-se, em especial nos últimos anos, de grande impacto no mesmo.

2.1.2 LEI ROUANET

As FIG. 4 e 5 a seguir demonstram, respectivamente, o total e a média de valores aprovados, captados e o saldo para as produções beneficiadas pela Lei Rouanet, entre 1995 a 2016:

Figura 4 – Valores totais – Lei Rouanet (1995 a 2016) – a preços de dezembro de 2017

Ano	Nº de Lançamentos	Valores Aprovados - Lei Rouanet	Valores Captados - Lei Rouanet	Saldo (Aprovados - Captados)
1995	4	R\$ 11.787.124,70	R\$ 1.861.862,13	R\$ 9.925.262,57
1996	11	R\$ 37.128.880,18	R\$ 12.995.629,41	R\$ 24.133.250,77
1997	17	R\$ 85.624.163,96	R\$ 16.870.924,59	R\$ 68.753.239,37
1998	20	R\$ 102.238.595,46	R\$ 33.838.313,98	R\$ 68.400.281,48
1999	24	R\$ 103.613.405,80	R\$ 42.601.517,44	R\$ 61.011.888,36
2000	20	R\$ 43.988.047,27	R\$ 31.277.750,88	R\$ 12.710.296,36
2001	24	R\$ 46.174.720,70	R\$ 22.456.506,91	R\$ 23.718.213,76
2002	26	R\$ 32.057.057,51	R\$ 22.870.917,76	R\$ 9.186.139,75
2003	27	R\$ 47.446.870,73	R\$ 25.983.904,03	R\$ 21.462.966,70
2004	43	R\$ 54.711.603,18	R\$ 33.260.295,32	R\$ 21.451.307,86
2005	41	R\$ 58.395.489,08	R\$ 43.394.198,17	R\$ 15.001.290,89
2006	58	R\$ 74.890.324,02	R\$ 47.198.876,35	R\$ 27.691.447,68
2007	66	R\$ 54.318.139,22	R\$ 49.249.759,29	R\$ 5.068.379,93
2008	60	R\$ 34.092.063,46	R\$ 25.878.394,52	R\$ 8.213.668,94
2009	58	R\$ 17.054.868,11	R\$ 12.428.282,26	R\$ 4.626.585,86
2010	52	R\$ 13.271.794,32	R\$ 10.389.573,27	R\$ 2.882.221,05
2011	67	R\$ 4.469.565,04	R\$ 3.951.125,45	R\$ 518.439,59
2012	60	R\$ 4.414.766,59	R\$ 405.007,38	R\$ 4.009.759,21
2013	76	R\$ 3.928.714,88	R\$ 3.406.050,59	R\$ 522.664,28
2014	80	R\$ 322.576,25	R\$ 322.576,25	R\$ 0,00
2015	81	R\$ 12.229.186,99	R\$ 6.528.403,99	R\$ 5.700.783,00
2016	87	R\$ 1.113.832,84	R\$ 1.113.832,84	R\$ 0,00
TOTAL:	1002	R\$ 843.271.790,28	R\$ 448.283.702,80	R\$ 394.988.087,41

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados do SAD e do Salicnet.

Figura 5 – Valores médios – Lei Rouanet (1995 a 2016) – a preços de dezembro de 2017

Ano	Nº de Lançamentos	Valores Aprovados (média) - Lei Rouanet	Valores Captados (média) - Lei Rouanet	Saldo (Aprovados - Captados) (média)
1995	4	R\$ 2.946.781,17	R\$ 465.465,53	R\$ 2.481.315,64
1996	11	R\$ 3.375.352,74	R\$ 1.181.420,86	R\$ 2.193.931,89
1997	17	R\$ 5.036.715,53	R\$ 992.407,33	R\$ 4.044.308,20
1998	20	R\$ 5.111.929,77	R\$ 1.691.915,70	R\$ 3.420.014,07
1999	24	R\$ 4.317.225,24	R\$ 1.775.063,23	R\$ 2.542.162,02
2000	20	R\$ 2.199.402,36	R\$ 1.563.887,54	R\$ 635.514,82
2001	24	R\$ 1.923.946,70	R\$ 935.687,79	R\$ 988.258,91
2002	26	R\$ 1.232.963,75	R\$ 879.650,68	R\$ 353.313,07
2003	27	R\$ 1.757.291,51	R\$ 962.366,82	R\$ 794.924,69
2004	43	R\$ 1.272.362,86	R\$ 773.495,24	R\$ 498.867,62
2005	41	R\$ 1.424.280,22	R\$ 1.058.395,08	R\$ 365.885,14
2006	58	R\$ 1.291.212,48	R\$ 813.773,73	R\$ 477.438,75
2007	66	R\$ 823.002,11	R\$ 746.208,47	R\$ 76.793,64
2008	60	R\$ 568.201,06	R\$ 431.306,58	R\$ 136.894,48
2009	58	R\$ 294.049,45	R\$ 214.280,73	R\$ 79.768,72
2010	52	R\$ 255.226,81	R\$ 199.799,49	R\$ 55.427,33
2011	67	R\$ 66.709,93	R\$ 58.972,02	R\$ 7.737,90
2012	60	R\$ 73.579,44	R\$ 6.750,12	R\$ 66.829,32
2013	76	R\$ 51.693,62	R\$ 44.816,46	R\$ 6.877,16
2014	80	R\$ 4.032,20	R\$ 4.032,20	R\$ 0,00
2015	81	R\$ 150.977,62	R\$ 80.597,58	R\$ 70.380,04
2016	87	R\$ 12.802,68	R\$ 12.802,68	R\$ 0,00
MÉDIA:	45,54545455	R\$ 841.588,61	R\$ 447.388,92	R\$ 394.199,69

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados do SAD e do Salicnet.

Os dados acima foram contabilizados em dois diferentes artigos da Lei Rouanet por parte da Ancine e do Ministério da Cultura: o Art. 18 e o Art. 25. O somatório dos valores em cada um desses dois artigos, para todos os projetos considerados ao longo da série histórica, gerou o conteúdo da FIG. 4. A FIG. 5 teve seus dados elaborados através dos resultados da FIG. 4 divididos pelo número de lançamentos ano a ano, resultando em valores médios para cada caso.

Os resultados observados nas figuras acima revelam que a participação da Lei Rouanet no setor audiovisual se faz de maneira muito mais modesta do que em comparação com a Lei do Audiovisual. O total de valores aprovados é de apenas 25% em relação à Lei anterior; o de valores captados, 17,8%. Em relação ao percentual do saldo total comparado ao valor de aprovação total, de 46,8%, nota-se também uma resistência maior à captação de recursos, sendo este dado maior que o da Lei da Audiovisual em quase vinte e dois pontos percentuais.

Os valores médios também são drasticamente menores no contexto da Lei Rouanet: pouco mais de R\$ 841 mil foram aprovados para cada um dos 1002 projetos da série histórica, sendo a média de valores efetivamente captados pouco menor do que R\$ 450 mil. É notável, ao se analisar o histórico dos valores médios aprovados, uma tendência de queda muito superior à da Lei do Audiovisual, ainda que o comportamento anual não possua um decréscimo muito harmônico. Os únicos exercícios que geraram valores médios de captação acima de R\$ 1 milhão foram na primeira metade da série, em 1996, 1998-2000 e 2005.

Ao se comparar os valores absolutos, nota-se ainda que somente até 1999 os valores aprovados para as Leis eram de ordem similar, sendo 1995-96 o único biênio em que a Lei Rouanet efetivamente aprovou mais recursos que a Lei do Audiovisual. A participação da Lei Rouanet têm se revelado cada vez menor, não só em termos relativos como absolutos também. O menor montante de recursos permitiu por duas vezes, em 2014 e 2016, o peculiar evento de 100% dos recursos aprovados sendo também captados. Não obstante, 2014 e 2016 são os anos de menor participação da Lei em toda a sua série histórica. Como a FIG. 5 inclusive aponta, a média de recursos por filme da Lei Rouanet em 2014 foi pouco superior a R\$ 4 mil, valor demasiado pequeno em relação ao custo médio de qualquer produção de cunho audiovisual. Isto pode servir de exemplo inclusive à possibilidade de se considerar a participação da Lei como estatisticamente insignificante no agregado do setor em alguns desses anos mais recentes.

Ainda nesta discussão, nota-se que, com exceção a 2015, desde 2010 não tem havido uma aprovação de valores com montante superior a R\$ 10 mi. Mesmo os anos de maior

participação da Lei, o biênio 1998-99, por pouco superam a quantia de R\$ 100 milhões em valores aprovados, muito inferiores a qualquer quantia aprovada desde 2003 pela Lei do Audiovisual.

A menor uniformidade no comportamento dos dados da série histórica pela Lei Rouanet torna a capacidade de se elaborar comparativos históricos menos eficientes, mas pode-se incorrer, por exemplo, que o total médio de valores aprovados caiu, em 2016, para apenas 0,43% do que fora aprovado em 1995. Em termos de valores médios captados, a redução é de 97,25%; menor que a de valores aprovados em dois pontos percentuais, mas ainda assim muito significativa.

Em conclusão, a participação da Lei Rouanet na composição de recursos do setor audiovisual nacional tem se mostrado pouco significativa, quando se leva em consideração não só a participação muito mais elevada de recursos aportados pela Lei do Audiovisual, como também a própria noção dos custos médios de produção de uma obra cinematográfica em geral.

2.1.3 SOMATÓRIO DE VALORES DE AMBAS AS LEIS

As FIG. 6 e 7 a seguir demonstram, respectivamente, o total e a média de valores aprovados, captados e o saldo para as produções beneficiadas, em somatório, do conjunto da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet, entre 1995 a 2016:

Figura 6 – Valores totais do conjunto de ambas as Leis (1995 a 2016) – a preços de dezembro de 2017

Ano	Nº de Lançamentos	Total de Valores Aprovados	Total de Valores Captados	Saldo Total (Aprovados - Captados)
1995	4	R\$ 22.963.811,71	R\$ 8.823.122,81	R\$ 14.140.688,89
1996	11	R\$ 65.134.707,42	R\$ 36.866.569,83	R\$ 28.268.137,59
1997	17	R\$ 188.794.749,51	R\$ 89.700.622,70	R\$ 99.094.126,81
1998	20	R\$ 207.629.380,37	R\$ 130.070.498,36	R\$ 77.558.882,01
1999	24	R\$ 236.513.024,39	R\$ 166.531.316,37	R\$ 69.981.708,02
2000	20	R\$ 138.091.152,48	R\$ 112.869.129,46	R\$ 25.222.023,02
2001	24	R\$ 160.080.431,15	R\$ 117.913.222,82	R\$ 42.167.208,33
2002	26	R\$ 121.994.906,75	R\$ 96.920.250,45	R\$ 25.074.656,31
2003	27	R\$ 199.437.160,75	R\$ 149.100.895,84	R\$ 50.336.264,91
2004	43	R\$ 238.762.965,77	R\$ 174.826.738,46	R\$ 63.936.227,30
2005	41	R\$ 227.175.314,07	R\$ 175.225.699,15	R\$ 51.949.614,91
2006	58	R\$ 304.058.495,58	R\$ 215.094.477,86	R\$ 88.964.017,72
2007	66	R\$ 275.747.943,89	R\$ 222.965.846,08	R\$ 52.782.097,81
2008	60	R\$ 230.623.391,99	R\$ 165.733.018,68	R\$ 64.890.373,31
2009	58	R\$ 195.714.942,18	R\$ 124.694.434,71	R\$ 71.020.507,47
2010	52	R\$ 212.485.050,33	R\$ 150.185.235,12	R\$ 62.299.815,21
2011	67	R\$ 191.144.645,00	R\$ 146.101.613,42	R\$ 45.043.031,58
2012	60	R\$ 175.543.503,83	R\$ 124.729.458,72	R\$ 50.814.045,11
2013	76	R\$ 213.257.766,74	R\$ 139.289.172,51	R\$ 73.968.594,23
2014	80	R\$ 209.730.743,10	R\$ 153.677.225,60	R\$ 56.053.517,50
2015	81	R\$ 192.167.476,09	R\$ 131.769.818,53	R\$ 60.397.657,56
2016	87	R\$ 200.679.397,29	R\$ 141.402.105,63	R\$ 59.277.291,66
TOTAL:	1002	R\$ 4.207.730.960,38	R\$ 2.974.490.473,10	R\$ 1.233.240.487,28

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados do SAD e do Salicnet.

Figura 7 – Médias totais do conjunto de ambas as Leias (1995 a 2016) – a preços de dezembro de 2017

Ano	Nº de Lançamentos	Média de Valores Aprovados	Média de Valores Captados	Média Total (Aprovados - Captados)
1995	4	R\$ 5.740.952,93	R\$ 2.205.780,70	R\$ 3.535.172,22
1996	11	R\$ 5.921.337,04	R\$ 3.351.506,35	R\$ 2.569.830,69
1997	17	R\$ 11.105.573,50	R\$ 5.276.507,22	R\$ 5.829.066,28
1998	20	R\$ 10.381.469,02	R\$ 6.503.524,92	R\$ 3.877.944,10
1999	24	R\$ 9.854.709,35	R\$ 6.938.804,85	R\$ 2.915.904,50
2000	20	R\$ 6.904.557,62	R\$ 5.643.456,47	R\$ 1.261.101,15
2001	24	R\$ 6.670.017,96	R\$ 4.913.050,95	R\$ 1.756.967,01
2002	26	R\$ 4.692.111,80	R\$ 3.727.701,94	R\$ 964.409,86
2003	27	R\$ 7.386.561,51	R\$ 5.522.255,40	R\$ 1.864.306,11
2004	43	R\$ 5.552.627,11	R\$ 4.065.738,10	R\$ 1.486.889,01
2005	41	R\$ 5.540.861,32	R\$ 4.273.797,54	R\$ 1.267.063,78
2006	58	R\$ 5.242.387,85	R\$ 3.708.525,48	R\$ 1.533.862,37
2007	66	R\$ 4.177.999,15	R\$ 3.378.270,40	R\$ 799.728,75
2008	60	R\$ 3.843.723,20	R\$ 2.762.216,98	R\$ 1.081.506,22
2009	58	R\$ 3.374.395,55	R\$ 2.149.904,05	R\$ 1.224.491,51
2010	52	R\$ 4.086.250,97	R\$ 2.888.177,60	R\$ 1.198.073,37
2011	67	R\$ 2.852.905,15	R\$ 2.180.621,10	R\$ 672.284,05
2012	60	R\$ 2.925.725,06	R\$ 2.078.824,31	R\$ 846.900,75
2013	76	R\$ 2.806.023,25	R\$ 1.832.752,27	R\$ 973.270,98
2014	80	R\$ 2.621.634,29	R\$ 1.920.965,32	R\$ 700.668,97
2015	81	R\$ 2.372.437,98	R\$ 1.626.787,88	R\$ 745.650,09
2016	87	R\$ 2.306.659,74	R\$ 1.625.311,56	R\$ 681.348,18
MÉDIA:	45,54545455	R\$ 4.199.332,30	R\$ 2.968.553,37	R\$ 1.230.778,93

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados do SAD e do Salicnet.

Os dados da FIG. 6 foram obtidos a partir da soma dos dados respectivos das FIG. 2 e 4. Os dados da FIG. 7 foram obtidos a partir da soma dos dados respectivos das FIG. 3 e 5.

A soma dos dados pertencentes à Lei do Audiovisual e à Lei Rouanet permitem a mais completa análise possível do impacto das Leis de incentivo fiscal ao setor audiovisual brasileiro após 1995. A percentagem de valores médios captados em relação ao de valores aprovados é de 70,7%, o que indica um aproveitamento bastante considerável de valores aportados para o fomento das produções do setor. O saldo excedente, de 29,3% em relação ao total aprovado, é superior ao valor percentual de 24,9% ocasionado apenas pela Lei do Audiovisual. O aumento neste índice mostra, mais uma vez, que existe um aproveitamento menos efetivo na Lei Rouanet, uma vez que agregá-la à estatística apenas aumentou a proporção de valores aprovados não captados.

Ainda que com variações negativas em alguns anos, a trajetória em geral do total de valores aprovados aumentou em mais de oito vezes de 1995 para 2016, sendo a trajetória total de valores captados maior em mais de 16 vezes no mesmo período. Em relação aos valores ponderados pelo total de projetos, o crescimento se faz negativo, ainda que de menor amplitude em relação à média da série histórica para cada caso: aprovações, captações e saldo. A variação de valores aprovados médios entre 1995 a 2016 é negativa em quase 60%, a de valores captados médios é de -26,3% e a variação do saldo no período é negativa em mais de 80%. A menor diferença de queda nos valores captados apontam uma melhora significativa da captação de recursos pelas Leis ao longo da série histórica, a ponto de, mesmo com valores absolutos maiores atualmente, o saldo excedente médio estar menor do que o era em 1995.

Entre 1997 e 1998, nota-se ainda que o saldo excedente médio atingiu seus maiores valores, sendo de mais de R\$ 5,8 milhões em 1997. Salvo em 1998, em nenhum momento posterior este saldo ultrapassou sequer a marca de R\$ 3 mi, o que corrobora o argumento apresentado no parágrafo acima de que a captação tem ocorrido de maneira mais efetiva com o passar dos anos.

O total de valores aprovados continua tendo 2006 como recordista, assim como o é na análise da Lei do Audiovisual; inclusive ultrapassando a marca de R\$ 300 milhões. Este total em 2006, de R\$ 304,1 milhões, é maior que os R\$ 229,2 milhões da Lei do Audiovisual em 32,7%, um percentual que, dez anos depois, em 2016, tornou-se de apenas 0,56%, o que mostra a pouca relevância da Lei Rouanet no setor atualmente: se compararmos com 1995, a diferença do total agregado de valores aprovados para o total da Lei do Audiovisual de valores aprovados

é de 105,46%: mais que o dobro, o que mostra, mais uma vez, que a relevância da Lei Rouanet se deu mais nos anos iniciais de sua aplicação do que no período atual.

Podemos concluir, com estes dois últimos conjuntos de dados agregados, que o setor recebe um auxílio financeiro bastante significativo por parte das Leis de incentivo fiscal. Porém, a forma como estes recursos se comportaram ao longo da série histórica está muito mais correlacionado com a Lei do Audiovisual do que com a Lei Rouanet. Esta última pareceu perder efeito ao longo dos anos, em especial após 2010, talvez em virtude de seu caráter mais geral e sua aplicação em diversos outros setores da Cultura que não somente o audiovisual. Ao mesmo tempo, a Lei do Audiovisual beneficia exclusivamente a este próprio setor, e seu crescimento com os anos não pode deixar de ser visto como um reflexo do aumento de interesse do empresário nacional no aporte de recursos que tal Lei permite. O aumento de projetos ao longo dos anos parece canalizar esse aumento de aprovações de recursos do Governo ao mesmo tempo, bem como atingir a demanda consequente de empresas em busca de benefícios fiscais.

Até onde se percebeu, o maior peso da Lei do Audiovisual não se deu à toa: o setor está crescendo, com muitos recursos e ativos em sua órbita e valores bastante expressivos permitindo tal expansão. A análise de tais recursos e ativos, exemplificados nos cinco indicadores apontados no início deste capítulo, são o objeto de estudo da seção a seguir.

2.2 ANÁLISE DOS INDICADORES ECONÔMICOS - PAS

Uma vez compreendidos os avanços fiscais proporcionados pelo auxílio indireto do Governo para o setor audiovisual, existem diversos outros indicadores de cunho econômico que podem ser estudados e analisados ao longo do período após a adoção das Leis de incentivo. Aqui, foram escolhidos cinco indicadores diferentes, cada um deles buscando interpretar pontos distintos das variáveis econômicas que podem refletir com maior precisão o comportamento da atividade econômica do setor. Novamente, os indicadores são: receita operacional líquida, nível de salários, nível de pessoal ocupado, depreciação de capital e aquisição de ativos tangíveis. Estes dados foram extraídos pela Pesquisa Anual de Serviços (PAS), realizada desde 1998 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Considerado este recorte, algumas ressalvas são feitas. Em primeiro lugar, devido ao início da realização da Pesquisa ser datado de 1998, este é o ano inicial da coleta dos dados. Na seção anterior, os indicadores fiscais começaram a ser coletados a partir de 1995, criando um espaço de três anos entre as duas análises. Consideramos este espaço de tempo curto e sem grandes influências no resultado geral. Estes indicadores também só estão disponíveis, na presente data, até o ano de 2015, sendo a PAS 2016 ainda não lançada oficialmente pelo IBGE. Mais uma vez, o ano final da série histórica dos dados desta seção diferem do da seção anterior, terminada em 2016. Também não vemos impacto significativo na análise final.

Os indicadores foram pesquisados de forma a proporcionar maior nível de detalhes e especificações em seus dados. À exceção do indicador de depreciação de capital, todos eles possuem outras informações adicionais que agregam à análise final. Uma última observação aqui cabível se dá com o último indicador, de aquisição de ativos tangíveis, cuja série só foi iniciada em 2003, devido a mudanças na elaboração da PAS pelo IBGE. Para compreender esta falta para o período entre 1998 a 2002, avaliamos também os dados sobre aluguéis e arrendamentos de máquinas, veículos e equipamentos, observando a diferença de comportamento destes após 2003 com a criação da série de aquisição (logo a compra, e não aluguel) de ativos tangíveis.

2.2.1 RECEITA OPERACIONAL LÍQUIDA

A FIG. 8 a seguir apresenta um conjunto de variáveis que, agregadas, formam a receita operacional líquida total, ano a ano, para o setor audiovisual, entre 1998 a 2015:

Figura 8 – Receita Operacional Líquida e componentes (1998 - 2015)

Receita das empresas do setor cinematográfico (produção, distribuição e exibição), total e com 20 ou mais pessoas ocupadas, segundo as atividades e porte das empresas						
Ano	Prestação de Serviços (A)	Revenda de mercadorias (B)	Outras atividades (Ex.: Indústria, construção, etc.) (C)	Receita Bruta Total (A + B + C)	Deduções	Receita Operacional Líquida
1998	R\$ 826.437,00	R\$ 8.935,00	R\$ 3.761,00	R\$ 839.133,00	R\$ 58.807,00	R\$ 780.326,00
1999	R\$ 927.524,00	R\$ 36.182,00	R\$ 604,00	R\$ 964.310,00	R\$ 74.341,00	R\$ 889.969,00
2000	R\$ 1.056.853,00	R\$ 45.099,00	R\$ 1,00	R\$ 1.101.953,00	R\$ 81.297,00	R\$ 1.020.656,00
2001	R\$ 1.200.703,00	R\$ 57.984,00	R\$ 165,00	R\$ 1.258.852,00	R\$ 91.763,00	R\$ 1.167.089,00
2002	R\$ 1.321.469,00	R\$ 76.639,00	R\$ 526,00	R\$ 1.398.634,00	R\$ 107.111,00	R\$ 1.291.523,00
2003	R\$ 1.463.393,00	R\$ 94.547,00	R\$ 39,00	R\$ 1.557.979,00	R\$ 119.653,00	R\$ 1.438.326,00
2004	R\$ 1.774.650,00	R\$ 85.528,00	R\$ 25.522,00	R\$ 1.885.700,00	R\$ 168.181,00	R\$ 1.717.519,00
2005	R\$ 1.848.284,00	R\$ 104.298,00	R\$ 30.307,00	R\$ 1.982.889,00	R\$ 170.168,00	R\$ 1.812.721,00
2006	R\$ 1.956.290,00	R\$ 114.433,00	R\$ 28.791,00	R\$ 2.099.514,00	R\$ 186.832,00	R\$ 1.912.682,00
2007	R\$ 2.181.508,00	R\$ 130.481,00	R\$ 40.083,00	R\$ 2.352.072,00	R\$ 217.711,00	R\$ 2.134.361,00
2008	R\$ 2.375.856,00	R\$ 6.728,00	R\$ 0,00	R\$ 2.382.584,00	R\$ 74.010,00	R\$ 2.308.574,00
2009	R\$ 2.378.313,00	R\$ 49.876,00	R\$ 0,00	R\$ 2.428.189,00	R\$ 244.990,00	R\$ 2.183.199,00
2010	R\$ 3.076.026,00	R\$ 258.635,00	R\$ 12,00	R\$ 3.334.673,00	R\$ 320.326,00	R\$ 3.014.347,00
2011	R\$ 3.389.127,00	R\$ 67.869,00	R\$ 51.105,00	R\$ 3.508.101,00	R\$ 363.519,00	R\$ 3.144.582,00
2012	R\$ 4.128.378,00	R\$ 45.773,00	R\$ 63.956,00	R\$ 4.238.107,00	R\$ 429.327,00	R\$ 3.808.780,00
2013	R\$ 4.502.753,00	R\$ 156.338,00	R\$ 280.922,00	R\$ 4.940.013,00	R\$ 516.036,00	R\$ 4.423.977,00
2014	R\$ 5.448.861,00	R\$ 90.401,00	R\$ 2.671,00	R\$ 5.541.933,00	R\$ 551.464,00	R\$ 4.990.469,00
2015	R\$ 6.197.779,00	R\$ 109.823,00	R\$ 2.303,00	R\$ 6.309.905,00	R\$ 691.870,00	R\$ 5.618.035,00

Obs.: Valores em 1000 R\$

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados da PAS/IBGE.

O primeiro aspecto notável nas estatísticas apresentadas é de que, exceto entre 2008 e 2009, a receita operacional líquida do setor apenas aumentou, sendo seu valor em 2015 mais de sete vezes maior do que o total de 1998. 2015 é também o primeiro ano em que a receita do setor ultrapassou a marca de 5 bilhões de reais, um montante bastante indicativo da grande relevância desta indústria na economia brasileira. Este somatório também é mais de 32 vezes maior do que o total de valores aprovados entre as Leis de incentivo fiscal para o mesmo ano. É importante ressaltar que as estatísticas da FIG. 8 se referem a todo o conjunto do setor audiovisual nacional no ano, e não apenas às produções consideradas na seção anterior. Ainda assim, a diferença entre os resultados pode remeter à uma hipótese de que o setor possui margens de lucros muito altas, com diferenças significativas entre custos e receitas.

O componente imediatamente à esquerda da receita operacional líquida é o de deduções. Sua composição, de acordo com o padrão do Demonstrativo de Resultados do Exercício (DRE, nas Ciências Contábeis), é pelos impostos, contribuições incidentes, abatimentos e devoluções de vendas. Assim, a FIG. 8 aponta que as deduções orbitam a uma taxa em torno de 8 a 12% da receita bruta total. Esta alíquota parece ter se mantido estável ao longo de toda a série histórica, sendo o ano de 2008 a única exceção. A explicação mais plausível para o comportamento distinto do total de deduções deste ano parece vir do componente B da FIG. 8, Revenda de mercadorias. O valor de revenda das mesmas em 2008 foi muito inferior a qualquer outro ano da série, salvo 1998, em que todos os dados apresentam montantes mais baixos em geral. Isto parece indicar que a taxação, enquanto um componente relevante do conjunto de deduções, parece se dar de maneira indireta, através da venda de bens e serviços. Para a área

cinematográfica, a taxaço se daria através da compra de ingressos para sessões de cinema, o que poderia explicar tal comportamento. A própria devolução de vendas também pode explicar tal comportamento, uma vez que a menor revenda implica proporcionalmente em menor devolução do volume.

A prestação de serviços, componente A do conjunto da receita bruta total, segundo a FIG. 8, é a principal fonte da mesma. Em 2015, ela correspondeu a 98,2% do total, sendo a Revenda de mercadorias (1,7%) e Outras atividades (0,01%) apenas aspectos adicionais ponderados pela Pesquisa. 2013 é o ano cuja participação do componente A no agregado total foi o menor de toda a série, alcançando 91,2% do *share* – ainda assim, um componente bastante relevante. 2013 também é o ano com o maior montante em termos absolutos do componente C, Outras atividades, sendo mais de quatro vezes maior que a segunda posição no *ranking*, de 2012. O componente B, Revenda de mercadorias, é em 2013 o segundo maior da série. O primeiro maior se deu em 2010, maior em mais de 100 milhões de reais em valores absolutos.

O comportamento mais distinto entre 2008 e 2010 pode ser interpretado por efeitos da crise econômica mundial do período. A alta revenda de mercadorias no período de 2010 pode ser fruto de uma maior revenda de ativos e de estoques, em função de reduções na produção ou mesmo de falências, ou a queda de receita em 2009 pelo menor consumo do público. Ainda assim, 2010 é o primeiro ano em que a receita operacional líquida ultrapassou a marca de 3 bilhões de reais, o que pode contradizer o entendimento prévio da crise econômica ter afetado tão significativamente o setor.

Em conclusão, pode-se afirmar que os montantes crescentes e altos das receitas do setor cinematográfico e audiovisual – seja a receita bruta total ou a receita líquida operacional – são um indicativo de boa saúde na indústria. O grande fluxo de dinheiro aqui reflete o grande aumento observado também nos fomentos aprovados pelas Leis de incentivo, em especial pela Lei do Audiovisual. O Governo parece ter fornecido um maior somatório de valores aprovados para projetos não tanto para incentivar e proteger o setor, mas sim para acompanhar o grande crescimento que vem se dando no mesmo nas últimas duas décadas, em especial desde 2010.

2.2.2 NÍVEL DE SALÁRIOS

A FIG. 9 a seguir apresenta um conjunto de variáveis que, agregadas, formam os gastos com pessoal total, ano a ano, para o setor audiovisual, entre 1998 a 2015:

Figura 9 – Gastos com pessoal e componentes (1998 - 2015)

Gastos com pessoal das empresas do setor cinematográfico (produção, distribuição e exibição), total e com 20 ou mais pessoas ocupadas, segundo as atividades e porte das empresas				
Ano	Salários e remunerações similares	Retiradas pró-labore + Participação nos lucros e/ou remunerações (PLR)	Outros benefícios diversos	Total
1998	R\$ 81.805,00	R\$ 9.127,00	R\$ 43.143,00	R\$ 134.075,00
1999	R\$ 80.659,00	R\$ 10.411,00	R\$ 46.634,00	R\$ 137.704,00
2000	R\$ 88.404,00	R\$ 8.503,00	R\$ 49.651,00	R\$ 146.558,00
2001	R\$ 98.600,00	R\$ 11.768,00	R\$ 57.382,00	R\$ 167.750,00
2002	R\$ 102.260,00	R\$ 10.421,00	R\$ 59.257,00	R\$ 171.938,00
2003	R\$ 111.944,00	R\$ 12.995,00	R\$ 62.929,00	R\$ 187.868,00
2004	R\$ 125.407,00	R\$ 22.262,00	R\$ 77.337,00	R\$ 225.006,00
2005	R\$ 150.933,00	R\$ 21.767,00	R\$ 91.588,00	R\$ 264.288,00
2006	R\$ 169.870,00	R\$ 21.520,00	R\$ 105.392,00	R\$ 296.782,00
2007	R\$ 188.820,00	R\$ 22.956,00	R\$ 113.188,00	R\$ 324.964,00
2008	R\$ 202.954,00	R\$ 21.742,00	R\$ 119.844,00	R\$ 344.540,00
2009	R\$ 197.828,00	R\$ 23.461,00	R\$ 123.260,00	R\$ 344.549,00
2010	R\$ 237.473,00	R\$ 27.991,00	R\$ 152.034,00	R\$ 417.498,00
2011	R\$ 273.258,00	R\$ 25.144,00	R\$ 166.095,00	R\$ 464.497,00
2012	R\$ 349.604,00	R\$ 24.291,00	R\$ 202.546,00	R\$ 576.441,00
2013	R\$ 413.919,00	R\$ 24.580,00	R\$ 241.943,00	R\$ 680.442,00
2014	R\$ 492.278,00	R\$ 25.555,00	R\$ 272.749,00	R\$ 790.582,00
2015	R\$ 536.218,00	R\$ 43.754,00	R\$ 340.088,00	R\$ 920.060,00

Obs.: Valores em 1000 R\$

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados da PAS/IBGE.

O total do nível de gastos com pessoal, por toda a série temporal, se manteve num patamar crescente. Mesmo no período 2008-9, houve um aumento de R\$ 9 mil, que, ainda que baixo em comparação aos valores absolutos, não deixa de manter o padrão de crescimento do indicador em positivo, ao contrário do que houve com a receita operacional líquida no mesmo período. Entre o primeiro e o último ano da série, o total de gastos aumentou em quase sete vezes, o que reflete o grande crescimento da renda no setor. As taxas de crescimento superiores durante a atual década de 2010 também se observam aqui, sendo que entre 2012 a 2015, todos os anos apresentaram um aumento de mais de R\$ 100 milhões em relação ao período anterior, padrão não observado em qualquer ano prévio da série.

Os três componentes que formam o total de gastos com pessoal (salários e remunerações similares, retiradas pró-labore + PLR, Outros benefícios diversos) são de cunho relevante aqui. A menor participação se deu sempre em torno do componente de retiradas pró-labore + PLR, que, à exceção de 2015, desde 2004 vêm se mantendo numa faixa constante e similar, enquanto todos os outros componentes têm aumentado. O terceiro componente, Outros benefícios

diversos, refletem benefícios previstos na CLT tais como transporte, alimentação, licença-maternidade etc., e parecem sempre orbitar numa faixa entre 55% a 64% do primeiro componente, Salários e remunerações similares. Como ambos os componentes cresceram ao longo do tempo, é apenas a proporção que se mantém, com valores absolutos cada vez maiores: o total de Outros benefícios diversos em 2015 já se faz quase idêntico ao de Salários e remunerações similares de 2012, apenas três anos antes.

As duas únicas inversões de crescimento no componente de Salários e remunerações similares se fazem nos biênios 1998-9 e 2008-9, dois períodos de reconhecida crise econômica no país (e no segundo exemplo, por todo o mundo). Mesmo assim, nota-se que houve aumento dos outros dois componentes nestes mesmos dois biênios, o que parece indicar pouca afetação pelas crises, conclusão similar ao observado no indicador de receitas operacionais líquidas. O componente de Outros benefícios diversos, tal como o total agregado de gastos com pessoal, sempre se manteve numa taxa de crescimento positiva, não sendo observadas reduções em quaisquer períodos da série temporal.

Ainda que em momento nenhum este indicador tenha atingido a marca de R\$ 1 bilhão em seu total agregado, se compararmos com a receita bruta total, do indicador anterior, vemos que os valores têm se mantido em alta compatível por toda a série, tendo a proporção de gastos com pessoal com a receita bruta girando numa média de 13,6% por todos os anos, com pouca variação na distribuição. Se houve um aumento tão considerável nos valores absolutos das receitas, os salários e demais gastos com pessoal parecem ter acompanhado e influenciado esse padrão. Isto permite concluir que, tal como notado no indicador anterior, os salários em alta aqui observados refletem bons índices de crescimento e desenvolvimento econômico dentro do setor audiovisual nacional nos últimos vinte anos. Resta, para o indicador seguinte, observar se o nível de salários aumentou *per capita* também, ao se analisar o nível de pessoal ocupado.

2.2.3 NÍVEL DE PESSOAL OCUPADO

A FIG. 10 a seguir apresenta um conjunto de variáveis que, agregadas, formam o número de empresas e pessoal ocupado total e média, ano a ano, para o setor audiovisual, entre 1998 a 2015:

Figura 10 – Número de empresas, nível de pessoal ocupado e componentes (1998 – 2015)

Número de empresas e pessoal ocupado do setor cinematográfico (produção, distribuição e exibição), total e com 20 ou mais pessoas ocupadas, segundo as atividades e porte das empresas						
Ano	Número de Empresas	Assalariados (A)	Proprietários ou Sócios (B)	Membros da família sem remuneração (C)	Total de pessoal ocupado (A + B + C)	Média de pessoal por empresa
1998	114	6.663	298	13	6.974	61,18
1999	123	7.873	275	30	8.178	66,49
2000	122	7.729	256	24	8.009	65,65
2001	127	8.295	219	19	8.533	67,19
2002	145	8.417	286	17	8.720	60,14
2003	136	9.017	253	7	9.277	68,21
2004	197	10.286	365	26	10.677	54,20
2005	186	10.535	272	26	10.833	58,24
2006	183	11.109	389	7	11.505	62,87
2007	258	11.183	422	5	11.610	45,00
2008	181	11.270	282	5	11.557	63,85
2009	171	11.836	256	9	12.101	70,77
2010	192	12.833	311	4	13.148	68,48
2011	197	13.572	284	6	13.862	70,37
2012	226	16.255	357	6	16.618	73,53
2013	239	17.646	358	14	18.018	75,39
2014	236	18.480	428	4	18.912	80,14
2015	229	19.079	352	1	19.432	84,86

Obs.: Números registrados em 31/12 de cada ano.

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados da PAS/IBGE.

A série temporal revela um aumento de quase 2,8 vezes no total de pessoal ocupado entre 1998 a 2015. Este aumento não é tão drástico quanto os observados nos indicadores anteriores, mas ainda assim é significativo de um notável aumento da oferta de empregos no setor audiovisual. Durante este mesmo período, o número de empresas dobrou, de 114 para 229. A menor taxa de crescimento no número de empresas em relação à taxa de crescimento no total de pessoal ocupado pode indicar que o próprio tamanho das empresas aumentou, com uma média de pessoal por empresa sensivelmente maior nos tempos atuais do que o eram no início da série. De fato, a última coluna da FIG. 10 aponta um aumento de 61,2 nessa média em 1998 para 84,6 em 2015, uma variação de 38,7%.

Apesar das primeiras interpretações mais favoráveis, um olhar mais aprofundado sob o indicador aponta que o comportamento de seus dados, ao longo dessa série histórica, é bastante divergente. A média de pessoal ocupado por empresa só aumentou desde 2010 – seguindo as observações favoráveis já vistas nas seções anteriores – porém antes deste período, a relação não possui uma tendência facilmente observável. Em 2007, por exemplo, o resultado foi atípico, com uma queda nesta média para o valor mais baixo em toda a série, mesmo que logo no ano seguinte os dados tenham retornado ao padrão de antes. Este comportamento atípico se deveu

ao denominador da média, o número de empresas, que apesar de virtualmente idêntico em 2006 e 2008, teve em 2007 o atípico pico de 258 companhias ativas no setor. O ano com o segundo maior número de empresas, 2013, teve 239 companhias, dezenove a menos.

Em relação aos componentes que formam o total de pessoal ocupado, apenas o componente A, de Assalariados, segue um padrão mais uniforme de crescimento. O componente B, Proprietários ou Sócios, e o componente C, Membros da família sem remuneração, são ambos de comportamentos oscilantes conforme o resto dos dados do indicador. Apesar disso, a participação de B e C no total agregado é bem menor do que a do componente A: em nenhum dos anos da série histórica, chegou a 5% do total. Em 2015, inclusive, a participação de A no total ultrapassa a marca de 98%.

Uma vez considerados os pontos do indicador em si, faz-se necessária uma comparação com o indicador anterior, de nível de salários. Para isto, consideraremos apenas o componente A, de Assalariados, nas observações, ao invés do total de nível de ocupado em si ($A + B + C$). Assim, revela-se que o salário médio no setor, por toda a série histórica, apresenta uma média de R\$ 28 459,05. 1999 é o ano de menor salário médio, na marca de R\$ 17,5 mil, enquanto que 2015 possui o recorde da série, na marca de R\$ 48,2 mil. Estas observações revelam que, independente do ano observado, os salários médios são bastante altos neste setor. Para uma indústria com níveis de receitas e custos tão altos, não é surpreendente que tais médias sejam observadas, ainda mais considerando-se que o total de assalariados no setor é ainda muito pequeno em relação à população brasileira economicamente ativa total: em 2015, havia menos de 20 mil pessoas assalariadas nesta área, apenas 0,001% dos mais de 25 milhões que integravam o conceito de População Economicamente Ativa em 2015 (IBGE, 2018).

Por fim, as conclusões apontam que, apesar da maior dificuldade em se interpretar os dados deste indicador, ainda se observa uma tendência favorável em termos gerais, em especial desde 2010, no nível de empregos e, por consequência, no setor audiovisual em geral. Desde 2012, temos mais de 200 empresas ativas, e pelo menos mais de 16 mil pessoas ocupadas em cada uma delas, com altos indícios de crescimento no futuro.

2.2.4 DEPRECIÇÃO DE CAPITAL

A FIG. 11 a seguir apresenta o total de depreciações e amortizações para o setor audiovisual entre 1998 a 2015:

Figura 11 – Depreciação/amortização (1998 – 2015)

Depreciação e amortização das empresas do setor cinematográfico (produção, distribuição e exibição), total e com 20 ou mais pessoas ocupadas, segundo as atividades e porte das empresas	
Ano	Total
1998	R\$ 15.901,00
1999	R\$ 33.662,00
2000	R\$ 43.519,00
2001	R\$ 50.639,00
2002	R\$ 51.712,00
2003	R\$ 64.087,00
2004	R\$ 74.645,00
2005	R\$ 84.475,00
2006	R\$ 85.621,00
2007	R\$ 92.388,00
2008	R\$ 96.258,00
2009	R\$ 82.891,00
2010	R\$ 92.542,00
2011	R\$ 97.827,00
2012	R\$ 132.517,00
2013	R\$ 155.597,00
2014	R\$ 190.165,00
2015	R\$ 234.338,00
<i>Obs.: Valores em 1000 R\$</i>	

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados da PAS/IBGE.

Nesta série, o indicador aponta que os custos operacionais de capital aumentaram sensivelmente a cada exercício. Mesmo entre 1998 e 1999, já houve o dobro de depreciação de capital do setor audiovisual. Desde 2012, o montante de capital depreciado ultrapassa a marca de R\$ 100 milhões. Os altos valores refletem os esperados custos elevados no setor – aqui integrados aos custos de cunho operacional.

Podemos teorizar o aumento dos custos de depreciação como uma reação natural ao crescimento da indústria e seu desenvolvimento: o indicador anterior nos mostrou que o número de empresas dobrou ao longo da série histórica, e a aquisição de ativos pelas mesmas reflete nos termos de custos operacionais. Porém, outras hipóteses podem ainda ser formuladas. Ao longo dos últimos vinte anos, nota-se uma forte e crescente inovação dentro da indústria audiovisual: câmeras digitais, as tecnologias *high-definition*, *full high-definition* e 4K, a reinvenção do Cinema 3D e a construção de salas de Cinema modernizadas e com tecnologias recentes,

como as Salas IMAX; todos influenciam na obsolescência e desvalorização de equipamentos antigos e inflam o gasto depreciativo do capital empregado na aquisição de bens novos.

É notável que este indicador, apesar de se poder fazer crescente devido ao próprio crescimento da indústria – do contrário, os ativos seriam vendidos e o capital não sofreria tanta depreciação – não parece poder ser explicado apenas pelos rumos internos do setor audiovisual brasileiro. A forte inovação elencada nos exemplos do parágrafo acima possui mais uma relação de concorrência e influência com a indústria externa e com a Internet. Nenhuma das patentes acima mencionadas são brasileiras, e entende-se aqui que é a própria indústria cinematográfica norte-americana que vem investindo recursos em Pesquisa & Desenvolvimento como forma de manter o Cinema relevante e competitivo frente à forte concorrência com a Internet. A indústria nacional, por sua vez, busca formas de competir não só com a Internet mas com o próprio Cinema importado de Hollywood, e para isto faz seus próprios investimentos e aquisições em inovações, elevando os custos depreciativos.

Uma última ressalva válida se faz para o período entre 2008 e 2011: Conforme já foi observado, os anos de 2008 e 2009 tiveram, em geral, impactos negativos no setor audiovisual brasileiro. Com este presente indicador não se mostra diferente, sendo a única queda nos valores de depreciação, por toda a série histórica, ocorrida em 2009; e a recuperação para uma taxa de depreciação maior do que a de 2008 ocorrendo só três anos depois, em 2011. A menor depreciação nestes anos parece apontar uma necessidade maior de venda de ativos operacionais em função de queda na demanda do setor, de forma a reduzir a depreciação de capital empregado e elevar a liquidez disponível.

Em conclusão, o aumento da depreciação de capital ao longo da série histórica parece refletir as maiores capacidades da indústria nacional em função de seu crescimento, porém a causalidade do aumento deste indicador não parece provir tanto do desenvolvimento interno, mas sim da pressão de fatores externos, como a concorrência e a consequente necessidade de inovação que se exige diante do contexto atual.

2.2.5 AQUISIÇÃO DE ATIVOS TANGÍVEIS

A FIG. 12 a seguir apresenta um conjunto de variáveis que, agregadas, formam os alugéis e arrendamentos de veículos, máquinas e equipamentos, o total de aquisições de ativos

tangíveis, o total de aquisições e aluguéis de ativos tangíveis e os componentes, ano a ano, para o setor audiovisual, entre 1998 a 2015:

Figura 12 – Aluguéis e aquisições de ativos tangíveis e componentes (1998 – 2015)

Aquisições do ativo tangível do setor cinematográfico (produção, distribuição e exibição), total e com 20 ou mais pessoas ocupadas, segundo as atividades e porte das empresas							
Ano	Aluguéis e arrendamento de veículos, máquinas e equipamentos (A)	Aquisição de terrenos (B)	Aquisição de máquinas, equipamentos e outras instalações (C)	Aquisição de meios de transporte (D)	Aquisição de edificações, móveis e utensílios (E)	Total de Aquisições (B + C + D + E)	Total (Aluguéis (A) + Aquisições (B + C + D + E))
1998	R\$ 48.448,00	-	-	-	-	-	R\$ 48.448,00
1999	R\$ 62.350,00	-	-	-	-	-	R\$ 62.350,00
2000	R\$ 87.613,00	-	-	-	-	-	R\$ 87.613,00
2001	R\$ 93.440,00	-	-	-	-	-	R\$ 93.440,00
2002	R\$ 97.957,00	-	-	-	-	-	R\$ 97.957,00
2003	R\$ 1.024,00	R\$ 0,00	R\$ 48.155,00	R\$ 806,00	R\$ 10.582,00	R\$ 59.543,00	R\$ 60.567,00
2004	R\$ 1.830,00	R\$ 1.388,00	R\$ 40.674,00	R\$ 3.919,00	R\$ 16.107,00	R\$ 62.088,00	R\$ 63.918,00
2005	R\$ 2.828,00	R\$ 369,00	R\$ 34.589,00	R\$ 2.838,00	R\$ 15.925,00	R\$ 53.721,00	R\$ 56.549,00
2006	R\$ 1.376,00	R\$ 3.378,00	R\$ 27.508,00	R\$ 1.958,00	R\$ 33.370,00	R\$ 66.214,00	R\$ 67.590,00
2007	R\$ 2.407,00	R\$ 0,00	R\$ 69.265,00	R\$ 3.836,00	R\$ 49.503,00	R\$ 122.604,00	R\$ 125.011,00
2008	R\$ 1.539,00	R\$ 78,00	R\$ 71.628,00	R\$ 4.503,00	R\$ 33.595,00	R\$ 109.804,00	R\$ 111.343,00
2009	R\$ 1.448,00	R\$ 397,00	R\$ 42.717,00	R\$ 2.235,00	R\$ 51.289,00	R\$ 96.638,00	R\$ 98.086,00
2010	R\$ 3.516,00	R\$ 541,00	R\$ 228.897,00	R\$ 6.526,00	R\$ 340.867,00	R\$ 576.831,00	R\$ 580.347,00
2011	R\$ 2.058,00	R\$ 508,00	R\$ 579.513,00	R\$ 8.239,00	R\$ 191.936,00	R\$ 780.196,00	R\$ 782.254,00
2012	R\$ 1.593,00	R\$ 491,00	R\$ 212.339,00	R\$ 4.977,00	R\$ 239.369,00	R\$ 457.176,00	R\$ 458.769,00
2013	R\$ 5.230,00	R\$ 3.342,00	R\$ 322.636,00	R\$ 2.283,00	R\$ 334.678,00	R\$ 662.939,00	R\$ 668.169,00
2014	R\$ 4.210,00	R\$ 0,00	R\$ 316.885,00	R\$ 7.720,00	R\$ 448.479,00	R\$ 773.084,00	R\$ 777.294,00
2015	R\$ 2.584,00	R\$ 811,00	R\$ 301.565,00	R\$ 4.220,00	R\$ 139.939,00	R\$ 446.535,00	R\$ 449.119,00

Obs.: Valores em 1000 R\$

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados da PAS/IBGE.

Conforme detalhado no início desta seção do capítulo, a partir de 2003 o IBGE reformulou a Pesquisa Anual de Serviços, modificando indicadores e adicionando alguns novos. A própria categoria em que se enquadrava o setor audiovisual foi alterada, antes repousando sobre “Outras atividades de serviços” para a mais específica “Serviços de informação”, o que pode ser um indício de maior atenção dada ao setor em função de seu próprio desenvolvimento e importância econômica crescente. A mudança metodológica adicionou, para todos os setores e atividades, o indicador “Aquisições do ativo tangível”. Esta variável de investimento antes não era contabilizada, e o mais próximo dela se encontrava no indicador “Aluguéis e arrendamentos de máquinas, veículos e equipamentos”, existente até hoje na PAS.

Desta maneira, criou-se uma dificuldade posterior à escolha do presente indicador, e, para saná-la, optamos por também coletar as informações sobre aluguéis de ativos tangíveis, desde 1998 até 2015, e comparar seu comportamento com o de aquisição de ativos tangíveis, existente a partir de 2003 até hoje. A FIG. 12, assim, elenca os arrendamentos como componente A, e as aquisições entre os componentes B a E. Em seguida, totalizamos as aquisições

somando os componentes B a E, e por fim fazemos um somatório de aluguéis e aquisições, adicionando em uma nova coluna o componente A ao total anterior.

Uma primeira visualização dos dados parece apontar que as variáveis de aquisições de ativos tangíveis eram, até 2002, incorporadas à estatística de aluguéis. Os totais de valores de aluguéis até antes de 2003 são muito maiores do que os observados posteriormente, sendo a média do período 1998-2002 cerca de trinta e duas vezes maior do que a média entre 2003-2015. É a primeira – e única – estatística em todos os cinco indicadores cujos resultados decresceram ao longo da série histórica. Se compararmos o total geral da última coluna com o total de aquisições da penúltima coluna, vemos ainda que existe uma probabilidade de parte da contabilidade dessa variável ter se dispersado para outros indicadores não presentes em nossa pesquisa, uma vez que os totais entre 2000 a 2002 são relativamente maiores do que os observados nos quatro períodos seguintes, até 2006.

Nota-se, a seguir, que a partir de 2007 o total de aquisições e aluguéis quase sempre esteve acima da marca de R\$ 100 milhões, incluindo um pico de mais de R\$ 782 milhões em 2011. Os altos valores nas variáveis de investimento só são contrapostos com uma queda em 2009, ainda assim próxima da marca de R\$ 100 milhões. Mais uma vez, os mesmos comportamentos que vêm sendo observados ao longo dos dados desta pesquisa se repetem, com a queda no rendimento geral do setor em 2009 e uma taxa de crescimento muito superior logo no ano seguinte, percorrendo todo o presente decênio de 2010. Este quinto indicador, porém, aponta um crescimento a partir de 2010 muito superior do que o visto em quaisquer dos outros quatro indicadores, ainda que não se observe um comportamento ordenado de crescimento, com quedas e elevações de grande magnitude. Isto talvez possa ser explicado pela alta volatilidade típica de variáveis de investimento de maior risco: ainda que a indústria cinematográfica esteja crescendo e se fortalecendo, seu fluxo financeiro é demasiado alto e a maior parte do retorno somente pode ser garantida *ex-post*, com a venda de ingressos e a consequente aceitação do público.

Dos componentes das aquisições de ativos tangíveis, são os de Aquisições de máquinas, equipamentos e outras instalações (C) e Aquisições de edificações, móveis e utensílios (E) os de maior impacto no total, sendo o somatório de ambos sempre superior a 91% do total de aquisições para qualquer período da série histórica: em 2013, chegou ao recorde de 99,15%. Os dois outros componentes, Aquisição de terrenos (B) e Aquisição de meios de transporte (D), em nenhum momento alcançam, mesmo somados, a marca de R\$ 10 milhões em gastos.

Por fim, resta fazer um comparativo do total de aquisições e aluguéis de ativos tangíveis com o total de aprovações pelas Leis de incentivo fiscal. Para tal, desconsideramos os anos entre 1995 a 1997 e 2016. Observa-se que, desde 2010, o total de investimentos tem ultrapassado em mais que o dobro o total de valores aprovados pela Lei Rouanet e pela Lei do Audiovisual, sendo a soma dos investimentos em 2011 mais de quatro vezes maior do que o montante de aprovações. Isto parece indicar que, mesmo com os expressivos aumentos de participação das Leis de incentivo, ainda assim seus valores permanecem baixos frente à demanda da indústria. No período anterior a 2010, ocorria o inverso, sendo o total de valores aprovados superior ao total de aquisições e aluguéis de ativos tangíveis, com um *share* médio durante os doze exercícios de 41,7%.

Em conclusão, nota-se mais uma vez o expressivo crescimento do setor audiovisual nas últimas duas décadas, com especial destaque para o presente decênio de 2010. Mais ainda, observa-se uma notória capacidade para ainda mais expansão, o que indica uma situação favorável para a indústria, mesmo com a concorrência externa e da Internet. As Leis de incentivo fiscal parecem estar auxiliando neste desenvolvimento, ainda que o ritmo de aprovações de valores proporcionados por elas não venha acompanhando hoje a mesma proporção vista nas duas décadas passadas, independente dos aumentos em termos absolutos. Resta, por fim, estimar um comparativo do setor atualmente com o do período da Embrafilme, durante a década de 1980. Este é o objetivo da seção a seguir.

2.3 COMPARATIVOS COM O PERÍODO DA EMBRAFILME

Nesta última seção, surge uma dificuldade em se captar dados de cunho estritamente econômico, tal como os indicadores da seção prévia. O acesso a estatísticas e dados financeiros da Embrafilme é complexo devido à própria ausência de informações disponíveis sobre a estatal nos dias de hoje. As poucas informações existentes podem ser encontradas em materiais bibliográficos especializados ou através de divulgação via Internet da Agência Nacional de Cinema, cuja fonte original consta como o próprio setor de Processamento de Dados da Embrafilme.

Diante disto, realizamos um cruzamento de informações entre o *site* do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine, 2018) e Gatti (1999). Enquanto no primeiro só obtivemos acesso a dados entre 1983 a 1987 para os dois primeiros indicadores a serem apresentados nesta seção, no segundo existem estatísticas de anos prévios, além de

informações adicionais que usaremos para fortalecer o presente comparativo. As estatísticas pertencentes ao período atual também foram extraídas do OCA/Ancine (2018). Os pontos a serem avaliados são a arrecadação em bilheteria – com a conversão do Cruzado (Cz\$) para Real (R\$) em anos anteriores a 1994, bem como a correção monetária e inflacionária de todos os dados financeiros para Dezembro de 2017 –, o número de espectadores nas salas de Cinema e a quantidade existente destas salas de exibição em território nacional, desde a década de 1970 até 2016.

2.3.1 ARRECADAÇÃO EM BILHETERIA

A FIG. 13 a seguir apresenta os dados referentes à arrecadação em bilheteria dos Cinemas brasileiros, no intervalo entre 1983-87 e 2002-16, em filmes nacionais, estrangeiros, o total e o *share* do Cinema nacional:

Figura 13 – Arrecadação em bilheteria (1983-87 e 2002-16) – a preços de dezembro de 2017

Arrecadação e Receita Bruta de Bilheterias em Cinemas brasileiros				
Ano	NACIONAL	ESTRANGEIRO	TOTAL	SHARE DO CINEMA NACIONAL
1983	R\$ 2.107.734,06	R\$ 5.421.689,94	R\$ 7.529.424,00	27,99%
1984	R\$ 5.204.180,99	R\$ 20.692.789,67	R\$ 25.896.970,66	20,10%
1985	R\$ 10.888.985,92	R\$ 53.168.372,94	R\$ 64.057.358,86	17,00%
1986	R\$ 43.928.890,66	R\$ 184.259.114,72	R\$ 228.188.005,38	19,25%
1987	R\$ 20.085.592,37	R\$ 117.047.768,50	R\$ 137.133.360,87	14,65%

2002	R\$ 100.849.838,95	R\$ 1.222.376.708,31	R\$ 1.323.226.547,26	7,62%
2003	R\$ 297.309.931,94	R\$ 1.138.580.913,24	R\$ 1.435.890.845,18	20,71%
2004	R\$ 227.967.101,82	R\$ 1.359.372.984,16	R\$ 1.587.340.085,99	14,36%
2005	R\$ 143.712.295,54	R\$ 1.109.716.069,41	R\$ 1.253.428.364,95	11,47%
2006	R\$ 139.299.418,79	R\$ 1.173.785.236,34	R\$ 1.313.084.655,13	10,61%
2007	R\$ 143.696.488,91	R\$ 1.150.953.865,51	R\$ 1.294.650.354,42	11,10%
2008	R\$ 118.331.300,19	R\$ 1.122.280.513,30	R\$ 1.240.611.813,49	9,54%
2009	R\$ 216.120.152,53	R\$ 1.372.626.363,61	R\$ 1.588.746.516,14	13,60%
2010	R\$ 350.983.187,28	R\$ 1.606.769.381,87	R\$ 1.957.752.569,15	17,93%
2011	R\$ 235.103.284,28	R\$ 1.875.896.777,51	R\$ 2.111.000.061,79	11,14%
2012	R\$ 217.892.336,16	R\$ 2.006.462.383,29	R\$ 2.224.354.719,46	9,80%
2013	R\$ 387.018.671,70	R\$ 1.897.010.884,99	R\$ 2.284.029.556,69	16,94%
2014	R\$ 271.592.222,88	R\$ 2.122.829.101,90	R\$ 2.394.421.324,78	11,34%
2015	R\$ 308.247.179,17	R\$ 2.300.629.279,79	R\$ 2.608.876.458,96	11,82%
2016	R\$ 374.140.663,56	R\$ 2.306.536.337,86	R\$ 2.680.677.001,42	13,96%

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados de Gatti (1999) e do OCA/Ancine.

Ainda que em termos absolutos as arrecadações só tenham crescido ao longo dos anos, atingindo inclusive a marca de R\$ 2 bilhões a partir de 2011 e cujo valor seja crescente pelo resto da série, a FIG. 13 acima parece revelar uma conclusão diferente das observações notadas

nas duas seções anteriores, na qual o Cinema nacional parece ter perdido a parcela média de seu *share* frente ao Cinema estrangeiro, quando comparado com o período da Embrafilme ao longo da década de 1980. Dados extraídos de Gatti (1999) revelam que, no biênio 1981-1982, este mesmo *share* ultrapassou a marca de 30%, com o recorde de 32,64% em 1982. O autor mostra ainda que a média de participação entre 1974 a 1982 foi de 25,81%: a cada quatro ingressos vendidos, um era para um filme nacional.

Já entre 1983 e 1987, nota-se uma tendência de queda no *share*, que poderia ser atribuída, numa primeira análise, ao próprio sucateamento e queda da Embrafilme, conforme debatido no Capítulo 1. Ainda assim, a média do período foi de 19,8%. Se compararmos com os números pós-Lei de Incentivo, a partir de 2002 e até 2016, vemos que a média do *share* foi de 12,79%, índice que não foi atingido individualmente em qualquer período da Embrafilme no século XX, porém foi ainda mais baixo em diversos momentos do século XXI.

Algumas razões podem explicar a participação menor do Cinema brasileiro nos tempos atuais. Os dados e análises apontados até aqui indicaram que o setor nacional cresceu e se desenvolveu com força após a promulgação das Leis, e que o próprio número de lançamentos nacionais só vem aumentando ano após ano. Ainda assim, o menor *share* hoje em relação ao da Ditadura pode ser teorizado por efeitos do próprio período militar no Brasil: com a forte censura e o protecionismo industrial nos anos 1970 e 1980, a dificuldade de penetração do Cinema externo no país era muito maior do que é hoje. Já a diminuição do *share* nacional a partir de meados da década de 1980 pode ser um reflexo não só da queda de importância da Embrafilme como também do próprio processo de abertura política e econômica promovida pelo governo Figueiredo, último da Ditadura Militar. Em relação à atualidade, a própria Internet e a divulgação maior recorrente da mesma contribuem para uma entrada de filmes hoje não somente dos EUA, mas de todo o mundo.

É notável que em termos absolutos nosso Cinema cresceu. Já em 2002, a bilheteria nacional se fazia cinco vezes maior do que era em 1987, e em 2016, já era mais de dezoito vezes maior. A taxa de crescimento absoluto entre 2002 a 2016 também é superior no Cinema nacional, ainda que nosso *share* médio esteja inferior ao que já foi no século XX: nos catorze anos da série, a arrecadação absoluta de filmes nacionais cresceu 3,71 vezes, enquanto que a estrangeira cresceu 1,89 vezes, taxa quase duas vezes menor. O ano recorde de arrecadação brasileira é 2013, com uma renda bruta de mais de R\$ 387 milhões. Porém, o recorde do Cinema

estrangeiro, de R\$ 2,306 bilhões, é do último ano da série, 2016, visto que seu crescimento vem sendo positivo justamente desde 2013.

Por fim, observa-se que a proporção de arrecadação de filmes estrangeiros para nacionais também aumentou pós-Leis de incentivo, sendo a média entre 2002-16 de 7,34 vezes maior entre um e outro. No quinquênio 1983-87, a arrecadação estrangeira era 4,29 vezes maior, o que denota uma elevação percentual de 58,45% deste índice entre a era da Embrafilme e os tempos atuais.

2.3.2 NÚMERO DE ESPECTADORES

A FIG. 14 a seguir apresenta os dados referentes ao número de espectadores nos Cinemas brasileiros, no intervalo entre 1983-87 e 2002-16, para filmes nacionais, estrangeiros, o total e o *share* do Cinema nacional:

Figura 14 – Número de espectadores (1983-87 e 2002-16)

Número de espectadores em Cinemas brasileiros				
Ano	NACIONAL	ESTRANGEIRO	TOTAL	SHARE DO CINEMA NACIONAL
1983	33.774	72.762	106.536	31,70%
1984	30.638	59.301	89.939	34,07%
1985	21.928	69.372	91.300	24,02%
1986	29.337	98.267	127.604	22,99%
1987	7.457	33.079	40.536	18,40%

2002	7.300	83.566	90.866	8,03%
2003	22.055	80.903	102.958	21,42%
2004	16.411	98.323	114.733	14,30%
2005	10.744	79.017	89.761	11,97%
2006	9.932	80.351	90.284	11,00%
2007	10.311	79.008	89.319	11,54%
2008	8.821	80.289	89.110	9,90%
2009	16.075	96.596	112.671	14,27%
2010	25.687	109.149	134.837	19,05%
2011	17.688	125.519	143.207	12,35%
2012	15.655	130.944	146.598	10,68%
2013	27.790	121.728	149.518	18,59%
2014	19.058	136.552	155.610	12,25%
2015	22.486	150.458	172.943	13,00%
2016	30.413	153.911	184.324	16,50%
<i>Obs.: Em 1000 espectadores</i>				

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados de Gatti (1999) e do OCA/Ancine.

Mais uma vez, a participação do Cinema nacional no total agregado parece ter se dissipado da década de 1980 para os tempos atuais. A média entre 1983 a 1987, de 26,23% com um pico em 1984 de 34,07%, cai para a série do século XXI para uma média de 13,66% e pico de 21,42% em 2003. Essa queda na média em 50% revela-se até mais acentuada do que os efeitos observados em relação à arrecadação em bilheteria. O pico em 2003 é o único em que o *share* alcançou uma marca de mais de 20%. O lançamento de *Cidade de Deus* (2002) poderia explicar esse relativo aumento, ainda que outras bilheterias nacionais de sucesso tenham sido lançadas em períodos posteriores e os efeitos no número de espectadores não tenham se repercutido da mesma forma.

Um dado curioso que a FIG. 14 aponta, junto com Gatti (1999), é de que o público total era maior nas décadas de 1970 e 1980. Em nenhum momento da série histórica atual ocorreu a marca de 200 milhões de espectadores em um ano, porém Gatti (1999) mostra que esta marca foi atingida por cinco vezes entre 1971 a 1983, com o recorde de 275,38 milhões em 1975. No século XXI, o recorde ocorreu em 2016, com 184,32 milhões, em uma taxa crescente positiva desde 2008. Isto parece indicar que aos poucos o interesse do público no Cinema vem ressurgindo, seja por inovações tecnológicas, seja por efeitos econômicos como melhoras no nível de renda média *per capita*. Mesmo assim, era esperado que, uma vez que a população brasileira é maior em números atualmente do que era no fim do século XX, este aumento populacional fosse refletido no crescimento do público pagante, o que não foi o ocorrido.

Em nenhum momento, o Cinema nacional conseguiu atingir a marca de mais de 100 milhões de espectadores em um ano, feito atingido em 2010 pelo Cinema internacional e jamais deixado tal marca desde então. Nosso pico no século XXI ocorre em 2016, com 30,41 milhões de espectadores, marca menor do que os observados no biênio 1983-84, com 33,77 milhões e 30,64 milhões, respectivamente. A proporção média de público nacional para o estrangeiro é também maior no século XX, sendo o público de filmes internacionais 2,70 maior neste período, frente aos 6,17 vezes maior observados em 2002-16. Assim como observado no indicador anterior desta seção, a disseminação da Internet e os efeitos provenientes da globalização e tecnologias de comunicação podem ter contribuído para um aumento da importação de filmes estrangeiros em função de maior interesse e conhecimento do público, o que agrega à demanda do setor. Isto tudo poderia ser uma justificativa para este aumento da proporção público nacional/estrangeiro em 228%.

Para concluir de maneira mais concisa esta discussão acerca do número de espectadores, resta observar de que maneira se comportou o total de salas cinematográficas de exibição ao longo dos anos, para assim poder também se fechar este comparativo entre o setor audiovisual brasileiro da Embrafilme e o das Leis de incentivo fiscal.

2.3.3 QUANTIDADE DE SALAS DE EXIBIÇÃO

A FIG. 15 a seguir apresenta os dados referentes à quantidade de salas de exibição disponíveis no território brasileiro, no intervalo entre 1971 a 2016:

Figura 15 – Salas de exibição em território brasileiro (1971 – 2016)

Salas de exibição em Cinemas brasileiros			
Ano	TOTAL	Ano	TOTAL
1971	2.154	1994	1.289
1972	2.648	1995	1.033
1973	2.690	1996	1.365
1974	2.676	1997	1.075
1975	3.276	1998	1.300
1976	3.161	1999	1.350
1977	3.156	2000	1.480
1978	2.973	2001	1.620
1979	2.937	2002	1.635
1980	2.365	2003	1.817
1981	2.244	2004	1.997
1982	1.988	2005	2.045
1983	1.736	2006	2.095
1984	1.553	2007	2.160
1985	1.428	2008	2.278
1986	1.372	2009	2.110
1987	1.399	2010	2.206
1988	1.423	2011	2.352
1989	1.520	2012	2.517
1990	1.488	2013	2.678
1991	1.511	2014	2.833
1992	1.400	2015	3.005
1993	1.250	2016	3.160

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados de Gatti (1999) e do OCA/Ancine.

Este indicador, pelo seu caráter mais generalizado e funcionamento através de uma demanda que não é especificamente por filmes nacionais ou estrangeiros, mas por produções

audiovisuais em geral, reflete de forma mais indireta a influência da Embrafilme entre o período 1971-90 e das Leis de incentivo fiscal entre o período 1991-2016. Considerando o forte impacto que o Cinema estrangeiro teve por toda a história, não é de se surpreender que a quantidade de salas de exibição teve relativamente pouca variação ao longo dos anos, mostrando-se crescente desde 2009, mas nunca com quedas muito abruptas em anos anteriores, salvo em períodos longos.

O pico de salas de exibição no Brasil ocorreu em 1975, com 3276 salas, mas desde 2015 vemos o número das mesmas aumentando, então não seria inusitado prever que a partir de 2017 tal recorde seja alcançado. Também é notável que nos dez anos entre 1976 a 1986, a quantidade de salas na verdade sempre caiu, mesmo que seja justamente este período aquele cuja atuação da Embrafilme se revelou mais forte.

No chamado período de “abandono” do Cinema nacional, da primeira metade da década de 1990, o setor obteve seu menor desempenho em quantidade de salas de toda a série, com o ano de 1995 sendo o mais fraco de todo o período, com apenas 1033 salas, 31,5% da quantidade recorde de 1975. Perder em duas décadas quase 70% das salas de cinema parece ser mais um forte indício da popularização do videocassete e tecnologias de *home-video* do que da ausência da Embrafilme em si, ainda que o fim da mesma em 1990 tenha ocorrido junto com uma queda mais acentuada das salas de Cinema.

As Leis de incentivo fiscal parecem ter contribuído para resgatar o interesse do público no Cinema, uma vez que a partir do início da atuação das mesmas na segunda metade da década de 1990, vemos a trajetória da quantidade de salas de exibição voltar a subir, sempre em taxa positiva de 1997 a 2008. Neste espaço de onze anos, houve mais que o dobro do número de salas, de 1075 para 2278. A única queda observada desde 1997 ocorreu em 2009, ano cujos efeitos da crise econômica mundial também já se viram refletidos em diversos outros indicadores e estatísticas apresentados ao longo deste capítulo.

Todas estas conclusões e comparativos permitem observar que o setor audiovisual brasileiro atual está em crescimento e desenvolvimento, com boas indicações para o futuro a partir em especial das observações feitas na década de 2010. O Cinema nacional segue atrás do internacional em termos de interesse do público, porém é notável que mesmo com a forte concorrência, sua relevância tem crescido e permanecido com notoriedade nas últimas duas décadas, de uma forma que não foi observada em qualquer momento prévio de sua história.

3. A PROJEÇÃO DE UM FUTURO

O objetivo desta pesquisa até este ponto foi o de avaliar e interpretar a situação econômica do setor audiovisual brasileiro após a drástica mudança no seu padrão de financiamento no início dos anos 1990, com a migração do investimento direto estatal nesta indústria para um modelo de auxílio ao aporte de capitais privados sobre a mesma, em um forte contexto da lógica neoliberal, com redução da participação do Estado nas diversas esferas econômicas. No primeiro capítulo, foi observado que a história econômica da indústria cinematográfica brasileira sempre funcionou a partir de ciclos, com momentos de progresso, estagnação e retrocesso tão similares e coincidentes com a própria formação econômica do Brasil República. No segundo capítulo, procurou-se observar dados empíricos entre o ciclo histórico de maior participação direta do Estado, fundamentado na existência da empresa estatal Embrafilme, com o ciclo histórico atual, da vigência das leis de incentivo fiscal. Entendido, assim, que esta pesquisa se esforçou em observar o passado e o presente do setor audiovisual nacional, resta agora uma interpretação acerca das possibilidades que se abrem com o futuro do setor para o restante da economia brasileira, baseado no que a projeção e a análise dos dados disponíveis podem informar a seu respeito.

Este breve capítulo, assim, irá procurar analisar os impactos que o setor audiovisual acarreta em todos os outros setores que compõem a economia brasileira, de forma direta e indireta. A metodologia escolhida para este objetivo tem como base o Sistema de Matrizes de Insumo-Produto para o Brasil no ano de 2013, de elaboração do Núcleo de Economia Regional e Urbana da Universidade de São Paulo (NEREUS/USP). Este Sistema divide a economia nacional em 68 setores e foi modelado a partir de dados das Contas Nacionais segundo as metodologias disponíveis em Sesso Filho e Guilhoto (2005, 2010). A Matriz de Insumo-Produto teoriza a relação de interdependência existente entre os níveis de investimento e criação de demanda de cada setor na economia:

Enquanto setores compram e vendem uns para os outros, um setor individual interage, tipicamente e diretamente, com um número relativamente pequeno de setores. Entretanto, devido à natureza desta dependência, pode-se mostrar que todos os setores estão interligados, direta ou indiretamente (GUILHOTO, 2011, p. 11).

Desta maneira, o uso desta ferramenta pode permitir observar o impacto que a demanda final do setor audiovisual acarreta em todos os outros setores da economia nacional, bem como no próprio setor audiovisual. Para tal análise, optou-se por realizar o produto de um vetor de choque, de valor unitário no setor audiovisual e nulo nos demais setores, pela chamada Matriz L, ou Matriz de Leontief, seguindo a metodologia de criação de Matrizes de Guilhoto (2011). Este choque unitário equivale ao impacto de uma demanda de R\$:1 milhão do setor. Entende-se que este resultado, nomeado de Vetor de Produção Total, ou Matriz X, é o resultado esperado para a análise pós-choque para cada setor da economia nacional. A equação (1) abaixo representa o raciocínio matricial da metodologia utilizada:

$$(1) X = L * \Delta E$$

Onde:

X = Vetor de Produção Total

L = Matriz de Leontief

ΔE = Vetor de Choque

A Matriz L, por sua vez, é obtida pela matriz inversa resultante da subtração da Matriz Identidade (I) pela Matriz de Coeficientes Técnicos (A). Esta Matriz A, por sua vez, é uma ponderação de cada um dos elementos da Matriz de Usos (Z) pelo Valor de Produção de cada setor por colunas, dados extraídos do Sistema de Matrizes de Insumo-Produto para o Brasil em 2013, do NEREUS. O cálculo da Matriz L é obtido conforme a equação (2) abaixo:

$$(2) L = (I - A)^{-1}$$

Onde:

L = Matriz de Leontief

I = Matriz de Identidade

A = Matriz de Coeficientes Técnicos

3.1 AVALIAÇÃO DO EFEITO PÓS-CHOQUE

Assim, a FIG. 16 a seguir apresenta os dados referentes ao impacto pós-choque na demanda final, por ordem decrescente, dos 20 setores mais afetados e o restante agregado, totalizando os 68 setores da economia brasileira em 2013 segundo a classificação do NEREUS:

Figura 16 – Impacto setorial pós-choque (2013)

Matriz X de Produção: Avaliação do impacto setorial pós-choque Unitário, a partir de dados da Matriz de Insumo-Produto do Brasil em 2013 com 68 setores (Listado por ordem dos 20 setores mais impactados com agregação do restante)	
Setores de atividades	Impacto pós-choque
Atividades de televisão, rádio, cinema e gravação/edição de som	1,146
Atividades jurídicas, contábeis, consultoria e sedes de empresas	0,077
Outras atividades profissionais, científicas e técnicas	0,056
Comércio por atacado e a varejo, exceto veículos automotores	0,052
Atividades artísticas, criativas e de espetáculos	0,045
Intermediação financeira, seguros e previdência complementar	0,041
Outras atividades administrativas e serviços complementares	0,033
Desenvolvimento de sistemas e outros serviços de informação	0,031
Transporte terrestre	0,022
Atividades imobiliárias	0,021
Energia elétrica, gás natural e outras utilidades	0,018
Aluguéis não-imobiliários e gestão de ativos de propriedade intelectual	0,018
Telecomunicações	0,017
Impressão e reprodução de gravações	0,015
Refino de petróleo e coquerias	0,013
Fabricação de equipamentos de informática, produtos eletrônicos	0,011
Alimentação	0,011
Construção	0,010
Administração pública, defesa e seguridade social	0,010
Atividades de vigilância, segurança e investigação	0,009
Demais setores (agregado)	0,038

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados do NEREUS e de Guilhoto (2011).

Os dados acima revelam que o setor que mais demanda de serviços audiovisuais é o próprio, aqui denominado de “Atividades de televisão, rádio, cinema e gravação/edição de som e imagem”. Sua demanda é mais de dezesseis vezes maior que a do segundo colocado, de

Atividades jurídicas, contábeis, consultoria e sedes de empresas. Mesmo o somatório de todos os 48 setores restantes não ultrapassaria a sexta posição do *ranking*, o que parece indicar que a demanda do setor audiovisual não causa, na realidade, um impacto tão grande nos demais setores da economia: o choque unitário de R\$ 1 milhão causou uma multiplicação na demanda total na ordem de 176,3%. O setor audiovisual parece acabar por se focar em outros setores de serviços e de produtos não-primários: A grande presença de serviços administrativos e jurídicos na listagem parece refletir isso, e mesmo setores ligados à indústria de transformação, como o de Refino de petróleo e coquerias, ou o setor de Construção, possuem uma participação um tanto modesta entre os vinte maiores setores.

Ademais, a FIG. 16 parece sinalizar também a existência de burocracia frequente no setor, uma vez que “Atividades jurídicas, contábeis, consultoria e sedes de empresas” se situa em segundo lugar, e “Intermediação financeira, seguros e previdência complementar” se situa em sexto. O alto risco envolvente no setor, bem como os frequentemente altos custos produtivos, podem explicar a maior demanda. Observa-se também que o setor audiovisual é um forte motor na área tecnológica e de telecomunicações, com a presença de áreas de maior demanda, a exemplo de “Outras atividades profissionais, científicas e técnicas”, “Desenvolvimento de sistemas e outros serviços de informação”, “Telecomunicações” e “Fabricação de equipamentos de informática, produtos eletrônicos e ópticos”. A forte e constante inovação na indústria, conforme já mencionado no capítulo 2, se reflete aqui novamente.

Por fim, cabe-se mencionar acerca da relativamente baixa participação do setor de Transporte terrestre e o de Alimentação, cujos impactos em geral seriam imaginados como maiores. Sendo a produção audiovisual dividida em três etapas – produção, distribuição e exibição – é de se esperar que, para o Transporte terrestre, somente a parcela da Distribuição tenha uma demanda realmente efetiva para o setor. Mesmo assim, o crescimento dos setores de tecnologia e as inovações em serviços digitais, como o *streaming* ou a transmissão de sinal via satélite, acabam por redirecionar parte da demanda por transporte terrestre para a de Telecomunicação e Desenvolvimento de sistemas e outros serviços de informação. O produto final do setor audiovisual não precisa ser necessariamente físico nos tempos atuais, o que gera tal dinâmica. Em relação ao setor de Alimentação, que se demanda para qualquer uma das três etapas de produção audiovisual, parece se constituir mais para a distribuição e exibição, em função da grande irregularidade dos horários de trabalho na etapa produtiva. Não existe, na grande parte das vezes, um local regular de trabalho, mas sim um *set* ou uma montagem, com horários de trabalho irregulares e a redução consecutiva do total de horários de almoço e jantar. Esta é

apenas uma suposição que se faz diante da baixa colocação destes dois importantes setores perto dos outros listados.

3.2 AVALIAÇÃO DOS EFEITOS DIRETO E INDIRETO

Os impactos pós-choque apresentados na FIG. 16 são um agregado da Produção Total. É possível ainda, como posterior análise, desagregar os valores apresentados entre Efeito Direto e Efeito Indireto. Segundo Guilhoto (2011), o Efeito Direto é aquele no qual a demanda ocorreu diretamente através do setor audiovisual, e seu vetor é calculado pela multiplicação da coluna correspondente ao próprio setor audiovisual na Matriz de Coeficientes Técnicos (A) pelo somatório dos valores do vetor do Efeito Total pós-choque indicados acima. O Efeito Indireto, por sua vez, é calculado pela diferença entre Efeito Total e Efeito Direto, e indica a demanda de outros setores por serviços a partir da própria demanda do setor audiovisual. Novamente, toma-se como base o valor unitário equivalente à cifra de R\$ 1 milhão na demanda.

As FIG. 17 e 18 a seguir apresentam, respectivamente, os dados referentes ao Efeito Direto e o Efeito Indireto do impacto pós-choque na demanda final, por ordem decrescente, dos 20 setores mais afetados e o restante agregado, totalizando os 68 setores da economia brasileira em 2013, segundo a classificação do NEREUS:

Figura 17 – Efeito Direto do Impacto setorial pós-choque (2013)

Avaliação do Efeito Direto pós-choque Unitário, a partir de dados da Matriz de Insumo-Produto do Brasil em 2013 com 68 setores (Listado por ordem dos 20 setores mais impactados com agregação do restante)	
Setores de atividades	Efeito Direto
Atividades de televisão, rádio, cinema e gravação/edição de som e imagem	0,110
Atividades jurídicas, contábeis, consultoria e sedes de empresas	0,054
Outras atividades profissionais, científicas e técnicas	0,041
Atividades artísticas, criativas e de espetáculos	0,039
Comércio por atacado e a varejo, exceto veículos automotores	0,029
Intermediação financeira, seguros e previdência complementar	0,021
Desenvolvimento de sistemas e outros serviços de informação	0,020
Outras atividades administrativas e serviços complementares	0,019
Aluguéis não-imobiliários e gestão de ativos de propriedade intelectual	0,013
Transporte terrestre	0,010
Atividades imobiliárias	0,010
Impressão e reprodução de gravações	0,009
Telecomunicações	0,008
Alimentação	0,008
Fabricação de equipamentos de informática, produtos eletrônicos e ópticos	0,007
Energia elétrica, gás natural e outras utilidades	0,007
Administração pública, defesa e seguridade social	0,007
Atividades de vigilância, segurança e investigação	0,006
Construção	0,006
Fabricação de produtos da madeira	0,004
Demais setores (agregado)	0,031

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados do NEREUS e de Guilhoto (2011).

Figura 18 – Efeito Indireto do Impacto setorial pós-choque (2013)

Avaliação do Efeito Indireto pós-choque Unitário, a partir de dados da Matriz de Insumo-Produto do Brasil em 2013 com 68 setores (Listado por ordem dos 20 setores mais impactados com agregação do restante)	
Setores de atividades	Efeito Indireto
Atividades de televisão, rádio, cinema e gravação/edição de som e i	1,036
Comércio por atacado e a varejo, exceto veículos automotores	0,023
Atividades jurídicas, contábeis, consultoria e sedes de empresas	0,022
Intermediação financeira, seguros e previdência complementar	0,020
Outras atividades profissionais, científicas e técnicas	0,015
Outras atividades administrativas e serviços complementares	0,014
Refino de petróleo e coquerias	0,012
Energia elétrica, gás natural e outras utilidades	0,011
Atividades imobiliárias	0,011
Transporte terrestre	0,011
Desenvolvimento de sistemas e outros serviços de informação	0,010
Telecomunicações	0,009
Atividades artísticas, criativas e de espetáculos	0,007
Extração de petróleo e gás, inclusive as atividades de apoio	0,006
Impressão e reprodução de gravações	0,006
Aluguéis não-imobiliários e gestão de ativos de propriedade intelect	0,005
Armazenamento, atividades auxiliares dos transportes e correio	0,005
Fabricação de celulose, papel e produtos de papel	0,005
Manutenção, reparação e instalação de máquinas e equipamentos	0,004
Construção	0,004
Demais setores (agregado)	0,067

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados do NEREUS e de Guilhoto (2011).

O primeiro aspecto a se chamar a atenção nos dados acima é a similaridade existente entre os setores apresentados na FIG. 16 com os do Efeito Direto e Efeito Indireto das FIG. 17 e 18. Salvo por algumas alterações de posições, o quadro é muito similar entre todos. O que torna a análise peculiar, porém, é que a maior parcela do Efeito Total não se dá pelo Efeito Direto, mas sim pelo Indireto. Isso pode ser observado pelos coeficientes demasiado pequenos na FIG. 17, quando comparado ao setor de maior demanda da FIG. 18, “Atividades de televisão, rádio, cinema e gravação/edição de som e imagem”, o próprio setor audiovisual.

Ainda assim, permanece em posições mais baixas o peso de setores de transporte e alimentação, inclusive em classificações ainda mais baixas do que na listagem dos Efeitos Diretos. O setor que mais subiu de posição sob os Efeitos Indiretos foi o de “Refino de petróleo e coquerias”. Outros setores ligados à telecomunicação, administração e financeiro parecem ter

recebido mais destaque indiretamente, mas no geral, o *ranking* dos dez maiores setores permanece similar para o Efeito Total e o Indireto, ainda que com mudanças de posição.

O *share* de participação do Efeito Indireto sobre o Efeito Total é de 74%, contra 26% do Efeito Direto. Essa diferença de quase três para um se dá em grande parte apenas por conta do setor de Atividades de televisão, rádio, cinema e gravação/edição de som e imagem, que corresponde a 79,4% da soma de todos os coeficientes do Efeito Indireto, e é superior ao setor subsequente no ranking, “Comércio por atacado e a varejo, exceto veículos automotores”, em mais de 44 vezes. Em relação ao setor de maior participação no Efeito Direto, também o de Atividades de televisão, rádio, cinema e gravação/edição de som e imagem, a participação indireta do próprio setor é superior em 9,46 vezes.

Em relação aos setores de maior participação sob Efeito Direto, listados na FIG. 17, a forte similaridade com os setores listados no Efeito Total da FIG. 16, ainda que ambos com coeficientes demasiado baixos, parecem traduzir uma baixa interdependência do setor audiovisual com os outros da economia brasileira. Somente com a presença dos Efeitos Indiretos que se observa uma maior interdependência setorial realizada, ainda que com a própria área do audiovisual em sua maior parcela, segundo os moldes teóricos de uma Matriz de Insumo-Produto.

A demanda do setor audiovisual, assim, parece um tanto restrita e limitada ao seu próprio escopo produtivo, um tanto específico devido, talvez, ao seu caráter artístico e cultural. Em termos macroeconômicos, os grandes impactos de sua demanda parecem provir, ao final, do efeito multiplicador refletido no Efeito Indireto: outros setores e indústrias aumentam suas próprias demandas, de forma a atender às demandas do setor audiovisual em si. Os dados apresentados no capítulo 2, em que se conclui o potencial da indústria cinematográfica no Brasil para o presente e futuro, parecem aqui convergir para um grupo pequeno – porém importante – da economia nacional, mais notadamente não só os dos setores artísticos e audiovisuais, mas também os administrativos, tecnológicos e de comunicações.

3.3 AVALIAÇÃO DOS COEFICIENTES DE EMPREGO

Como análise final, é possível extrair do choque na Matriz de Insumo-Produto os coeficientes de emprego de cada setor da economia nacional que foram gerados a partir da demanda total, direta e indireta do setor audiovisual. Para se obter tais coeficientes, toma-se por base os dados disponíveis na Matriz de Usos (U), dividindo-se o fator trabalho em termos de ocupações

pelo valor da produção de cada setor (GUILHOTO, 2011). Com o novo vetor, realiza-se uma multiplicação dos resultados pelo vetor do Efeito Total do choque unitário. Este procedimento pode também ser realizado com os vetores dos Efeitos Direto e Indireto para a obtenção dos coeficientes respectivos pós-choque. O resultado reflete a criação na ordem de milhares de emprego para cada setor a partir de um choque de demanda no setor audiovisual da ordem de R\$ 1 milhão.

Assim, a FIG. 19 a seguir apresenta os dados referentes ao impacto pós-choque nos coeficientes de emprego, por ordem decrescente, dos 20 setores mais afetados e o restante agregado, totalizando os 68 setores da economia brasileira em 2013 segundo a classificação do NEREUS:

Figura 19 – Impacto setorial pós-choque dos coeficientes de emprego (2013)

Avaliação dos Coeficientes de Emprego pós-choque Unitário, a partir de dados da Matriz de Insumo-Produto do Brasil em 2013 com 68 setores (Listado por ordem dos 20 setores mais impactados com agregação do restante)	
Setor	Ordenado Total
Atividades de televisão, rádio, cinema e gravação/edição de som e imagem	5,408
Atividades artísticas, criativas e de espetáculos	1,348
Comércio por atacado e a varejo, exceto veículos automotores	1,005
Atividades jurídicas, contábeis, consultoria e sedes de empresas	0,773
Outras atividades administrativas e serviços complementares	0,751
Outras atividades profissionais, científicas e técnicas	0,359
Transporte terrestre	0,273
Alimentação	0,257
Atividades de vigilância, segurança e investigação	0,244
Desenvolvimento de sistemas e outros serviços de informação	0,211
Organizações associativas e outros serviços pessoais	0,182
Impressão e reprodução de gravações	0,146
Construção	0,141
Aluguéis não-imobiliários e gestão de ativos de propriedade intelectual	0,133
Intermediação financeira, seguros e previdência complementar	0,105
Fabricação de produtos da madeira	0,095
Confecção de artefatos do vestuário e acessórios	0,093
Administração pública, defesa e seguridade social	0,083
Manutenção, reparação e instalação de máquinas e equipamentos	0,075
Alojamento	0,064
Outros setores (agregado)	0,664

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados do NEREUS e de Guilhoto (2011).

Mais uma vez, o maior impacto do choque é no próprio setor audiovisual, com quatro vezes mais empregos gerados que o segundo setor do *ranking*. Este, por sua vez, também é da área cultural, intitulado “Atividades artísticas, criativas e de espetáculos”. Ambos, somados a “Comércio por atacado e a varejo, exceto veículos automotores”, são os únicos setores que possuem um coeficiente superior a 1, o que indica forte impacto no nível de emprego, com a criação de mais de 5400 vagas no primeiro caso, quase 1350 no segundo e pouco mais de 1000 no terceiro. As análises do capítulo 2 apontaram que, de fato, tem se observado uma melhora na indústria cinematográfica não só através do aumento do tamanho das empresas, como também no próprio nível de pessoal ocupado e de salários médios. Os demais coeficientes listados apresentam números mais favoráveis do que os do Efeito Direto da FIG. 16.

É interessante observar que as áreas de transporte e alimentação estão em posições elevadas no *ranking*, algo que ainda não havia sido observado na análise pós-choque até aqui. Porém, o somatório dos 48 setores menos impactados ainda ultrapassa a soma dos coeficientes dos setores de Transporte terrestre e Alimentação, que totalizam 531 novos postos. Este dado, inclusive, por pouco não ultrapassa 10% do coeficiente líder, do próprio setor audiovisual. De resto, a geração de empregos em áreas administrativas, jurídicas e de tecnologias segue de acordo com a alta demanda já observada nos dados anteriores, em posições elevadas no *ranking*.

Os coeficientes de emprego direto e indireto são mais homogêneos do que os do Efeito Direto e o do Indireto. Com um *share* sobre o total respectivamente de 39,78% e 60,22%, ainda há participação maior dos efeitos indiretos, porém com menor discrepância. É notável também que a distribuição dos valores tem uma amplitude menor nos coeficientes diretos do que nos indiretos: o setor líder direto tem coeficiente de 1,152 (1152 empregos), enquanto que o líder indireto tem 4,891 (4891 empregos). A parcela sobre o total do setor líder direto é de 23,33%, enquanto que no líder indireto é muito maior, de 71,9%. Essa distribuição mais regular sobre os coeficientes diretos ajudou a equalizar sua participação sobre os coeficientes totais. É de se observar que o setor líder dos coeficientes de emprego direto não é o de “Atividades de televisão, rádio, cinema e gravação/edição de som e imagem”, como se observou em todas as listas até aqui e também na de coeficientes de emprego indireto: aqui, está em primeiro lugar o setor “Atividades artísticas, criativas e de espetáculos”. Apesar de similar ao setor audiovisual, o fato deste último estar na verdade em quarto lugar neste *ranking* acabou por também contribuir para a melhor distribuição.

Em conclusão, analisou-se neste capítulo que o setor audiovisual brasileiro, apesar de seus indicadores positivos e crescentes conforme observados no capítulo 2, ainda carece de uma interdependência mais forte para com os outros setores da economia nacional. O forte apelo à demanda e à criação de empregos nos setores administrativos, financeiros, jurídicos e de tecnologias e comunicações, parece afastar o produto audiovisual das necessidades primárias da sociedade brasileira, e a baixa correlação observada a setores como transportes e alimentação parecem reforçar isto. Trata-se de um setor que é legado a uma condição específica e de menor relevância dentro do que apontam as Contas Nacionais e o sistema de Matrizes de Insumo-Produto. Sendo um produto artístico e cultural, quase pode se interpretar que seja visto ainda como um “luxo”, mesmo que sua indústria esteja movimentando quantidades maciças de renda e emprego, em especial no atual decênio.

Nos EUA e a sua hegemônica indústria de Hollywood, existe uma sensação de um setor integrante da economia norte-americana. Sua difusão cultural e o imaginário criado em Los Angeles, Califórnia, passam a impressão de que o produto audiovisual por lá talvez seja mais interligado com as demandas das outras atividades norte-americanas. Seu maior amadurecimento e fortalecimento geram não só aumentos na quantidade produtiva, mas também na disseminação de seu produto pela população estadunidense. No Brasil, o aparente isolamento de nosso promissor e crescente setor audiovisual frente ao resto de nossa economia não parece estar deixando que sigamos pelo mesmo caminho. O Governo segue com auxílios apenas indiretos, e os mesmos, traduzidos nas leis de incentivo fiscal, parecem aqui representar uma contradição inerente de suporte e de obstáculo ao fortalecimento e maior integração do setor audiovisual na economia nacional.

4. CONCLUSÃO

Em *Bye Bye Brasil* (1980), o personagem principal Lorde Cigano (José Wilker) lidera seu grupo itinerante de artistas performáticos por uma van em cidades pobres e esquecidas do interior do Brasil. A caravana, ingenuamente chamada de “Rolidei” (em alusão ao termo inglês *holiday*), somente consegue chamar a atenção do público das pequenas cidades onde ainda não há a presença das chamadas “espinhas de peixe”: as antenas de transmissão de televisão por satélite. Em determinada cena, Lorde Cigano encontra outro viajante peculiar: um projetorista idoso, que viaja pelas mesmas pequenas cidades em busca do mesmo público, carregando consigo um projetor de cinema antigo e movido à energia elétrica por um gerador rudimentar. Enquanto exhibe *O ébrio*, produção da Cinédia de 1946, conta o idoso que, naquele lugar e naqueles tempos, sequer consegue mais cobrar por um ingresso: “Eu troco a entrada por comida, dormida, uma colher de farinha, aguardente... E até uma melancia. É o que dá”, diz o senhor alcoolizado, enquanto assiste a uma cena romântica de seu filme.

Era 1980 quando Carlos Diegues, um dos expoentes do Cinema Novo, lançou esta película já no auge do ciclo posterior do Cinema nacional, da era da Embrafilme. Nesta pequena cena, sem muita ligação em particular com a trama, o diretor já buscava identificar a desigualdade socioeconômica do Brasil, em que o Cinema parecia ter se tornado algo do passado para um público atrasado, e era a vez da modernidade, da indústria e do progresso para outro público, não muito distante. A indústria cinematográfica brasileira existia com firmeza havia pelo menos uns cinquenta anos – se tomarmos por base os primeiros incentivos de Getúlio Vargas na década de 1930 – mas a impressão que restou até o início dos anos 1980 era a de que a falta de continuidade, progresso e crescimento do setor sempre o fez se deixar legar a um mero produto; uma mercadoria sujeita às leis de mercado naquele início de era da globalização.

O presente trabalho procurou elencar, em cada um de seus capítulos, que o setor audiovisual brasileiro não está de fato esquecido. Pelo contrário: movimentava milhões de reais ano a ano, possui receitas grandes, salários altos e é uma forte fonte de investimentos em tecnologias e telecomunicações. As leis de incentivo fiscal do início da década de 1990 possuem grande responsabilidade em ressuscitar uma indústria que, apesar de ter caminhado lado a lado com a própria industrialização geral brasileira, não soube até aquele momento se situar em seus próprios pés. De início com a Lei Rouanet, em 1991, e seguindo-se com a Lei do Audiovisual em

1993, ambas forneceram e ainda fornecem – ainda que com pesos distintos – um chamariz para investimentos e atração de verbas e orçamentos.

No primeiro capítulo, mostrou-se que os elos entre a produção, a distribuição e a exibição dos filmes nacionais raramente foram harmônicos, e que quando chegavam próximos disso, motivações ora políticas, ora econômicas afastavam a indústria de seu amadurecimento. Seja com o Cinema de Propaganda de Getúlio Vargas, com o distanciamento comercial dos cinema-novistas, com a censura da Ditadura Militar ou com os interesses privados do Cinema da Retomada, nosso setor sempre pareceu carecer de alguma identidade específica, preso a uma dicotomia entre a valorização artística e a valorização financeira e comercial. Entre excessos ou carências de uma ou de outra de tais valorizações, descobriu-se que no Brasil há artistas talentosos o suficiente para retratar a riqueza cultural de nossa sociedade e, também, que há um público pagante ávido pelo consumo de produções de qualidade. O atual momento da história econômica do cinema brasileiro, movido e financiado pelas renúncias fiscais do setor privado nacional em suas motivações de *marketing*, filantropia ou apenas contábeis e financeiras, tem surtido efeitos prolíficos na valorização comercial da indústria; mas a preocupação artística, ao menos no início do Cinema da Retomada, ainda soava um tanto precária em relação ao observado não mais que três décadas antes.

Com o segundo capítulo, procurou-se observar que os dados e estatísticas das duas leis de incentivo fiscal têm se mostrado, de fato, em situação bastante favorável nos tempos atuais. Em especial após 2010, onde se situa a maior parte dos recordes estatísticos pertencentes aos indicadores econômicos e à própria Lei do Audiovisual, que possui maior importância dentro do setor do que a Lei Rouanet. Os indicadores econômicos pesquisados, ainda que de caráter geral e sob uma análise mais breve, apontam a tendência crescente do setor audiovisual brasileiro: nem mesmo a crise econômica mundial de 2008 ou a mais recente crise brasileira, iniciada em 2014, parecem retardar a trajetória expansionista do cinema nacional atualmente, com fortes tendências em investimentos, crescimento e abertura de empresas com geração de empregos. Os comparativos com os dados da era da Embrafilme, porém, apontam que muita de nossa situação favorável, ao menos em variáveis específicas como o número de espectadores ou de salas de exibição, ainda não superam as marcas da estatal. Ou, quando superam, são sob um contexto em que é preciso notar que a situação socioeconômica do Brasil nos anos de 1970 e 1980 era mais precária que a de hoje, e que a diferença na melhoria não parece tão significativa diante deste quadro.

O terceiro capítulo procurou, por fim, apontar brevemente os efeitos que podem se projetar no restante da economia brasileira a partir da demanda do setor audiovisual. Usando como base de pesquisa o sistema de Matrizes de Insumo-Produto criado a partir das Contas Nacionais, percebemos que o setor dialoga relativamente pouco com o restante da economia nacional: sua interdependência setorial tem peso maior nas ligações indiretas, com outros setores criando demanda e empregos a partir da própria demanda interna do setor audiovisual. O grande foco de ambos os coeficientes parece se concentrar em áreas administrativas e financeiras, em função do alto risco dos investimentos e da colocação de seu produto como um nicho ainda, aparentemente: um produto cultural específico e distante das necessidades primárias da demanda da sociedade brasileira. Surge um questionamento com isso, de como e por que a indústria é vista assim. Seria uma característica inerente do produto audiovisual, presente mesmo nos fortes conglomerados de Hollywood nos EUA, ou é um resquício da própria situação de nosso setor, no qual o auxílio indireto do governo e das leis de mercado ainda ditam o andar da indústria?

As leis de incentivo fiscal ajudaram a tornar o quadro do cinema nacional muito mais promissor do que o era em pouco mais de vinte e cinco anos. Vimos que o crescimento econômico do setor tem caminhado a passos mais largos que o dos recolhimentos oriundos da Lei Rouanet e Do Audiovisual, em especial na década atual de 2010. Ainda assim, é notável que esta indústria ainda sofra de uma dependência forte das leis de incentivo. Torna-se inevitável cogitar que uma ruptura súbita do fomento provido por elas pudesse causar não um pequeno abalo na indústria cinematográfica, mas sim uma nova crise e um abandono que culminariam no fim de mais um ciclo histórico. Este possível abandono – similar àquele retratado em *Bye Bye Brasil* –, numa era em que a comunicação e a tecnologia nos uniu e integrou tão forte e rapidamente, parece quase não fazer sentido. Mas faz. Do mesmo jeito que o setor audiovisual nacional caminhou nos mesmos passos da industrialização brasileira do século XX, caminha hoje no século XXI junto com a nossa realidade social e econômica: estável e em expansão, mas estruturalmente precária e urgente de amadurecimento e desenvolvimento.

O Cinema nacional procurou, por quase toda a sua história, retratar a vida da sociedade brasileira sob a forma de arte. Mas, como escreveu Oscar Wilde, “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA. Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2008) por público. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf>. Acesso em: 18 de out. 2017.

_____. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/cinema>>. Acessos em: 24 de out. 2017 e 7 de maio de 2018.

_____. Sistema Ancine Digital. Disponível em: <<http://sad.ancine.gov.br/>>. Acesso em: 6 de mar. 2018.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE CINEMA. Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros. Disponível em: <<https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>>. Acesso em: 22 de set. 2017.

AUTRAN, Arthur. “O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje”. *In*: MELEIRO, Alessandra (org). “Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira Vol. III: Cinema e Mercado”. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. Calculadora do cidadão. Disponível em: <<https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADA0/publico/corrigirPorIndice.do?method=corrigirPorIndice>>. Acessos em: 2 de maio de 2018 e 7 de maio de 2018.

BILHARINHO, Guido. “Cem anos de cinema brasileiro”. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

BITELLI, Marcos Alberto Sant’Anna. “Ética e Direito aplicados ao cinema e ao audiovisual”. *In*: MELEIRO, Alessandra (org). “Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira Vol. II: Cinema e Economia Política”. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

BRASIL. Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969.

_____. Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975.

_____. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

_____. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993.

BRITTOS, Valério Cruz; KALIKOSKE, Andres. “Economia e audiovisual: as barreiras à entrada nas indústrias culturais contemporâneas”. *In*: MELEIRO, Alessandra (org). “Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira Vol. II: Cinema e Economia Política”. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

CAMPOS, Renato Márcio Martins de. “História do Cinema Brasileiro – Os Ciclos de Produção Mais Próximos ao Mercado”. *In*: II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 2004, Florianópolis. **GTH das Mídia Audiovisual...** Florianópolis: UFRGS, 2004, p. 12.

CAETANO, Daniel et al. “1995-2005: Histórico de uma década”. *In*: CAETANO, Daniel (org). “Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década”. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DAHL, Gustavo. “Estratégia de desenvolvimento do cinema nacional”. *In*: VELLOSO, J. A crise mundial e a nova agenda de crescimento. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

EARP, Fábio Sá; SOUZA, Rodrigo Guimarães e. “Incentivando a produção de ‘blockbusters’ no Brasil”. *In*: MELEIRO, Alessandra (org). “Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira Vol. II: Cinema e Economia Política”. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. O Pagador de Promessas. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67264/o-pagador-de-promessas>>. Acesso em: 16 de Out. 2017.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. “Cinema carioca nos anos 30 e 40: Os filmes musicais nas telas da cidade”. São Paulo: Annablume, 2003.

FIGUEIRÔA, Alexandre. “Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França”. Campinas: Papirus, 2004.

FILHO, Umberto Antonio Sesso; GUILHOTO, Joaquim José Martins. Estimação da Matriz Insumo-Produto a Partir de Dados Preliminares das Contas Nacionais. **Economia Aplicada**, São Paulo, v. 9, p. 277-299, 2005.

_____. Estimação da Matriz Insumo-Produto Utilizando Dados Preliminares das Contas Nacionais: Aplicação e Análise de Indicadores Econômicos para o Brasil em 2005. **Economia & Tecnologia**, Curitiba, v. 23, 2010.

G1. Anna Muylaert é a 1ª mulher em 30 anos a representar o Brasil no Oscar. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2015/09/anna-muylaert-e-1-mulher-em-30-anos-representar-o-brasil-no-oscar.html>>. Acesso em: 27 de out. 2017.

GATTI, André Piero. “Embrafilme: Cinema brasileiro em ritmo de indústria (1969-1990)”. São Paulo: Prefeitura de São Paulo e Secretaria Municipal de Cultura, 1999.

GONÇALVES, Mauricio R. “Cinema e identidade nacional no Brasil 1898-1969”. São Paulo: LCTE Editora, 2009.

GUILHOTO, Joaquim José Martins. Análise de Insumo-Produto: Teoria e Fundamentos. Disponível em: <<http://mpr.ub.uni-muenchen.de/32566/>>. Acesso em: 12 de jun. 2018.

IKEDA, Marcelo. “Cinema brasileiro a partir da retomada: Aspectos econômicos e políticos”. São Paulo: Summus, 2015.

IMPrensa NACIONAL. Diário Oficial da União. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=7&data=22/03/2017>>. Acesso em: 11 de set. 2017.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Pesquisa Anual de Serviços. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/pesquisas/pesquisa_resultados.php?id_pesquisa=29>. Acessos em: 30 de maio de 2017 e 15 de jun. 2017.

_____. Pesquisa Mensal de Empregos. Disponível em: <https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/trabalhoerendimento/pme_nova/defaulttab_hist.shtm>. Acesso em: 18 de abr. de 2018.

_____. Sistema IBGE de Recuperação Automática (SIDRA). Disponível em: <<https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/pas/tabelas>>. Acesso em: 16 de jun. 2017.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. Ipeadata. Disponível em: <<http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>>. Acesso em: 22 de set. 2017.

LEITE, Sidney Ferreira. “Cinema brasileiro: Das origens à Retomada”. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LEME, Carolina Gomes. “Ditadura em imagem e som: Trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro”. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

MARSON, Melina Izar. “Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine”. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MATTA, João Paulo Rodrigues. “Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição”. *In*: MELEIRO, Alessandra (org). “Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira Vol. III: Cinema e Mercado”. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Lei Rouanet. Disponível em: <<http://rouanet.cultura.gov.br>>. Acesso em: 15 de jun. 2017.

_____. O Incentivo Fiscal e a Lei Rouanet. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/o-incentivo-fiscal-e-a-lei-rouanet/10883>. Acesso em: 13 de abr. 2017.

_____. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura/Salicnet. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>>. Acesso em: 13 de abr. 2017.

MINISTÉRIO DO TRABALHO. Relação Anual de Informações Sociais/RAIS. Disponível em <<http://www.rais.gov.br/sitio/index.jsf>>. Acesso em: 17 de abr. 2017.

NEXO JORNAL. O que muda com as novas regras da Lei Rouanet. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/03/22/O-que-muda-com-as-novas-regras-da-Lei-Rouanet>>. Acesso em: 11 de set. 2017.

NÚCLEO DE ECONOMIA REGIONAL E URBANA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema de Matrizes de Insumo-Produto para o Brasil 2013 – 68 setores. São Paulo: 2015.

ORICCHIO, Luiz Zanin. “Cinema de novo: Um balanço crítico da retomada”. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PENA, Richard. “Vidas secas”. *In*: SCHNEIDER, Steven Jay (org). “1001 filmes para ver antes de morrer”. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

RAMOS, Fernão. “Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite”. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SIMIS, Anita. “Estado e Cinema no Brasil”. São Paulo: Annablume, 1996.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. “Comunicação e Indústria Audiovisual: Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90”. Porto Alegre: Sulina, 2009.

TV BRASIL. O Cangaceiro. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/programadecinema/episodio/o-cangaceiro>>. Acesso em: 26 de set. 2017.

WEFFORT, Francisco. “A Política nacional para o cinema”. *In*: VELLOSO, J. A crise mundial e a nova agenda de crescimento. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

WIKIPÉDIA. Lista de ministros da Cultura do Brasil. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_ministros_da_Cultura_do_Brasil>. Acesso em: 13 de set. 2017.

WU, Tim. “Impérios da Comunicação”. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

XAVIER, Ismail. “Cinema brasileiro moderno”. São Paulo: Paz e Terra, 2001.