

**Políticas para o audiovisual no Brasil (1985-2002):
Estado, cultura e comunicação na transição democrática**

**Políticas para el audiovisual en Brasil (1985-2002):
Estado, cultura y comunicación durante la transición a la democracia**

**Audiovisual policies in Brazil (1985-2002):
State, culture and communication in the democratic transition**

Renata Rocha¹

Palavras chave:

Políticas Culturais

Políticas de Comunicação

Audiovisual

Brasil

Resumo:

O artigo ora apresentado tem como objetivo discutir as políticas culturais para o audiovisual e as relações entre Estado, comunicação e cultura no período de transição democrática no Brasil, entre os anos de 1985 a 2002, ao longo dos Governos José Sarney (1985-1990), Fernando Collor de Mello (1990-1992), Itamar Franco (1992-1994) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Considerando as necessárias relações entre os campos da cultura e comunicação e as dificuldades para sua efetiva consecução, enfatiza-se, nesta reflexão, as principais propostas e iniciativas do Governo Federal que envolvem o cinema, as emissoras de televisão dos campos público e privado, bem como as necessárias, e muitas vezes frustradas tentativas de regulamentação para o setor.

Resumen:

Ese artículo tiene como objetivo discutir las políticas culturales para el audiovisual y las relaciones entre el Estado, comunicación y cultura en el período de transición democrática en Brasil, en los años de 1985 a 2002, durante los gobiernos de José Sarney (1985-1990), Fernando Collor de Mello (1990-1992), Itamar Franco (1992-1994) y Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Teniendo en cuenta las relaciones necesarias entre los campos de la cultura y comunicación y las dificultades para su efectivo cumplimiento, se plantean, en esa reflexión, las principales propuestas e iniciativas del Gobierno Federal que involucran el cine, las cadenas de televisión de los ámbitos público y privado, así como la necesaria y a menudo frustrados intentos de regulación del sector.

Palabras clave:

Política Cultural
Política de Comunicación
Audiovisual
Brasil

Keywords:

Cultural Policies
Communication Policies
Audiovisual
Brazil

Abstract:

This article discusses the cultural policies on audiovisual and their relations between state, communication and culture during the Brazilian democratic transition period, from 1985 to 2002, in the course of the Governments of José Sarney (1985-1990), Fernando Collor de Mello (1990-1992), Itamar Franco (1992-1994), and Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Considering the essential links between culture and communication fields as well as difficulties for their effective performances, this reflection emphasizes the main proposals and initiatives of the Federal Government dealing with cinema, public and private television broadcasting, and the necessary and often frustrated attempts to regulate the sector.

Políticas para o audiovisual no Brasil (1985-2002): Estado, cultura e comunicação na transição democrática

Premissas

A fim de nos debruçarmos sobre as políticas para o audiovisual e as relações entre o Estado brasileiro, a comunicação e a cultura durante o processo de transição democrática no país entre os anos de 1985 e 2002, enfatizamos, inicialmente, alguns conceitos-chave à reflexão proposta.

Especial atenção merece o conceito de política cultural. Ana Maria Ochoa Gautier (2003) ressalta que o sintoma de “confusão terminológica, de fragmentação discursiva, de dispersão escritural e de sentidos, não é apenas um produto das diferentes práticas às quais a noção de política cultural remete, mas parte constitutiva do campo na atualidade” (p. 65-66, tradução da autora).

Nesse sentido, adotamos uma noção de política cultural abrangente, mas que logra alcançar a dimensão institucionalizada do campo simbólico, invocada como:

[...] o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados, a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação cultural. (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 65, tradução da autora).

Mesmo abarcando uma dimensão mais geral do campo simbólico, que ultrapassa os âmbitos da organização e mediação cultural, verifica-se, no conceito

utilizado, uma ênfase nestes últimos em detrimento da primeira. Nesse sentido, é necessário reconhecer que a adoção de uma perspectiva antropológica da cultura implica o risco de ampliar o conceito ao seu extremo, tornando-o pouco operacional, inclusive no sentido de orientar uma proposta de política. Por outro lado, é esta mesma perspectiva que possibilita, e impele, a inserção da comunicação como questão a ser considerada pelas políticas culturais.

Sob tal perspectiva, destacamos a noção de campo, tomando como base a teoria desenvolvida por Pierre Bourdieu (1990). Este autor organiza os agentes e formas institucionais em campos autônomos, que funcionam como um sistema regido por leis específicas. Sua grande contribuição metodológica reside na capacidade de mediar a relação entre infraestrutura e superestrutura, bem como entre o social e o individual, expressando uma perspectiva relacional da sociedade, na qual os sistemas de relações objetivas (posições), explicariam as práticas, discursos e escolhas dos agentes (tomadas de posição).

Ao refletir sobre o campo artístico na obra *La sociedad sin relato*, García Canclini apresenta a hipótese metodológica de que, na atualidade, “para produzir perguntas não metafísicas, a pesquisa desenvolvida em cada campo necessita articular-se com os interrogantes dos outros campos” (2010, p. 45, tradução da autora). A assertiva torna-se ainda mais pertinente na discussão proposta, demarcada pela interseção entre os campos das políticas de cultura e comunicação. É neste intercruzamento que ocorrem os principais embates relacionados aos meios de comunicação e são implantadas as iniciativas de desenvolvimento tecnológico. E, se autores como Barbalho (2005) e Rubim (2003), destacam a importância da inte-

ração crítica entre as políticas culturais, as indústrias culturais e a comunicação, Jesús Martín-Barbero (2003, p. 299) os supera quando propõe que a renovação da cultura política assuma o que está em jogo, hoje, nas políticas culturais, ultrapassando as reivindicações em prol da instituição de políticas para a comunicação. Para o autor, “na redefinição da cultura, é fundamental a compreensão de sua *natureza comunicativa*”.

Ainda segundo Martín-Barbero “pensar a política a partir da comunicação significa por em primeiro plano os ingredientes simbólicos e imaginários presentes nos processos de formação do poder” (2003, p. 15). A efetividade de qualquer projeto político depende, portanto, de batalhas travadas no campo simbólico – a cultura política –, aspecto que não pode ser deixado em segundo plano.

Ademais, a relação entre políticas culturais e comunicação possui outra perspectiva que não deve ser subdimensionada: o fato de que a cena pública construída pelos meios de comunicação massivos é essencial para a manutenção do caráter participativo da democracia. Nas sociedades contemporâneas, a comunicação mediada por tecnologias e as indústrias culturais perpassam as relações humanas nos diversos âmbitos e redefinem modos de convívio e de compreensão social. O papel dos meios “não interessa apenas por seu caráter de difusores, e sim pelas operações de reconceitualização e metaforização que realizam em conexão com outros campos da vida social” (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 74, tradução da autora).

Embora o reconhecimento da imbricação entre a cultura e a comunicação seja imprescindível para a efetividade das políticas culturais, isto não denota uma identidade entre esses campos. Segundo Jean Caune:

A aproximação entre as noções de cultura e de comunicação não é da ordem das circunstâncias históricas ou técnicas, ainda que a industrialização da cultura e o desenvolvimento das comunicações de massa tenham contribuído a deslocar as fronteiras, a modificar os atores e a confundir as funções. *Na verdade, a cultura e a comunicação formam uma estranha parceria. Uma não se constitui nem se explica sem a outra.* Os fenômenos não são nem perfeitamente ajustados (um contendo o outro) – a cultura apresentando-se como um conteúdo veiculado pela comunicação – nem situados em planos paralelos, em correspondência analógica. (2008, p. 37, *grifo nosso*)

Optamos, portanto, por posicionar a comunicação no campo das políticas culturais – uma opção de cunho teórico, metodológico e político –, ao partimos do pressuposto de que a “cultura só existe como ‘fato social total’ devido à sua manifestação como expressão de uma experiência individual na qual se combinam o psiquismo e a corporeidade, os signos e os comportamentos, os valores e as normas” (CAUNE, 2008, p. 38).

Reiteramos a importância da busca pelos fundamentos teóricos sobre as interações e contradições entre cultura e a comunicação. No entanto, a produção de um conhecimento científico que contribua para o desenvolvimento de políticas contra hegemônicas exige articular e contextualizar os conceitos já assinalados acima e a *práxis* política. Tal aspecto torna-se ainda mais destacado pelas constantes tensões, pressões e, principalmente, desigualdade de forças inerentes aos debates nestes campos interdependentes.

No que se refere ao espaço nacional, é impossível mudar a relação do Estado com a cultura, sem uma política cultural integral, ou seja, sem desesta-

tizar o *caráter público*, ressitua-o no novo tecido comunicativo do *caráter social*, mediante políticas capazes de mobilizar o conjunto dos atores sociais: instituições e associações estatais, privadas e independentes, políticas, acadêmicas e comunitárias (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 74-75). Da mesma forma, as políticas de comunicação não podem hoje ser definidas apenas pelo Ministério das Comunicações, como meras políticas de “tecnologias” ou de “meios”, mas devem fazer parte de políticas culturais.

Ainda que o Estado não se configure como única possibilidade de promoção das políticas para a cultura, seu papel é de grande relevância, por sua capacidade de normatizar, regulamentar e fiscalizar, contribuindo para a solidez e permanência das intervenções. Nesse sentido, o artigo proposto busca refletir sobre as ações empreendidas pelo poder estatal, sem desconsiderar outros agentes implicados em seu impulsionamento e consecução, bem como suas interações com os diversos setores sociais, pois

considerando que nem o estado, nem outro tipo de organizações são homogêneas e que se constituem através de distintos tipos de interações, concluímos então que as práticas comunicativas através das quais se constituem essas interações vão cumprir a função de estruturar as instituições e organizações do espaço público (OCHOA GAUTIER, 2003, p. 84, tradução da autora).

Também para Pierre Bourdieu (2001), o Estado não é uma realidade definida, delimitada e unitária, que se mantém em uma relação de exterioridade com forças externas claramente identificáveis. Trata-se, concretamente, de um conjunto de campos administrativos ou burocráticos dentro dos quais agentes diversos e categorias de agentes – governamentais

e não governamentais – lutam pela forma particular do poder de governar por meio da legislação, regulamentos, medidas administrativas (subsídios, licenças, restrições etc.), em suma, tudo o que é colocado sob a rubrica de políticas de Estado.

Partindo dos aportes teóricos apresentados e do levantamento bibliográfico sobre o tema, o artigo delinea e analisa as principais políticas culturais relacionadas à comunicação impulsionadas pelo Governo Federal durante a redemocratização do país (1985-2002), sob uma perspectiva social e histórica. Apesar da farta bibliografia abordando cada uma destas áreas de investigação em separado, a articulação em uma visão multidisciplinar mostra-se de grande relevância para o entendimento do momento em questão.

Período democrático e ausências contemporâneas

Em meados da década de 1970, o fim da ditadura militar é anunciado como uma abertura democrática gradual e segura. Um dos marcos que determina o fim desse período é a eleição, via sufrágio indireto, de um presidente não militar para o país. Com a morte do candidato escolhido, Tancredo Neves, antes mesmo de sua posse, o vice José Sarney torna-se o primeiro civil a reger o país, desde a deposição de João Goulart em 1964.

No campo comunicacional, o Governo Sarney – que tem como Ministro das Comunicações o político baiano Antonio Carlos Magalhães –, é marcado pela utilização ostensiva das concessões de televisão como moeda de troca política, principalmente em negociações ligadas ao processo de promulgação da nova Constituição. Entre os anos de 1985 e 1988, Sarney outorga 1028 concessões ou permissões de rádio e televisão. Isto representa, à época, 30% das

concessões feitas no Brasil, desde 1922. (JAMBEIRO, 2002).

Com raras exceções, os beneficiados foram parlamentares, que direta ou indiretamente (por meio de seus familiares ou sócios) receberam as outorgas em troca de apoio político a projetos de Sarney, especialmente para a extensão do mandato do presidente para cinco anos. Dos 91 constituintes que foram premiados com pelo menos uma concessão de rádio ou televisão, 84 (92,3%) votaram a favor do presidencialismo e 82 (90,1%) votaram a favor do mandato de cinco anos (INTERVOZES, 2007, p. 6).

Em relação aos debates sobre os dispositivos que regulamentariam a TV, durante a Constituinte, cabe destacar a intensa polarização entre entidades ligadas aos trabalhadores da área de comunicação, conduzidos pela Federação Nacional dos Jornalistas (Fenaj) — tendo como principais bandeiras a criação de um Conselho Nacional de Comunicação para regular o rádio e a TV e a restrição da exploração de canais de rádio e televisão a organizações sem fins lucrativos — e empresários do setor, liderados, principalmente, pela Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão (Abert), que defendiam a permanência do controle da radiodifusão pelo poder executivo, além da exploração destes serviços pela iniciativa privada (JAMBEIRO, 2002).

O texto final do Capítulo da Comunicação Social da Constituição de 1988 (BRASIL, 1988) se caracteriza por determinações como: a transformação da proposta de Conselho Nacional de Comunicação em Conselho de Comunicação Social, um órgão consultivo do Congresso; a extensão da competência da aprovação de concessões ao poder legislativo, além do executivo; a dependência de, no mínimo, dois quintos dos deputados e senadores para reprovar a

renovação de uma concessão; o estabelecimento de prazos para permissões e concessões — na televisão, quinze anos e na rádio, dez; dentre outras.

Apesar dos avanços, a maioria dos dispositivos criados permanece aguardando regulamentação. É o caso dos itens que abordam a regionalização de programas, a proibição aos monopólios e oligopólios, os direitos dos telespectadores em relação aos serviços prestados pela emissora, e do art. 223, que cria três modos complementares de exploração dos serviços de televisão: privado, estatal e público. Para Othon Jambeiro (2000, p. 81),

a televisão, considerada uma das armas mais poderosas para a consolidação do regime militar, continuou constituindo um aparato fundamental para a perpetuação das elites política e econômica do novo regime. A permanência dos princípios básicos da legislação, estabelecidos durante a ditadura, deve-se seguramente ao fato da TV ser um instrumento de poder que o governo civil não quis perder.

Ainda no bojo desse processo, buscando centralizar a comunicação estatal e ampliar o poder da Presidência sobre tais veículos, o Decreto nº 95.676, de janeiro de 1988 institui o sistema de comunicação social e divulgação da Administração Federal, determinando a transferência da Radiobrás, então vinculada ao Ministério da Comunicação, e da Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (Funtevê)¹¹ com suas emissoras — que integram a estrutura do Ministério da Educação há 21 anos — para o Ministério da Justiça e para o Gabinete Civil da Presidência da República, respectivamente. Contudo, menos de um ano depois de realizada a transferência, o Decreto n.º 98.052 de janeiro 1989 devolve a Fundação ao MEC.

Também durante o Governo Sarney é criado o Ministério da Cultura (MinC), devido às pressões dos movimentos sociais, intelectuais e artísticos que reivindicam a institucionalização da cultura e o reconhecimento de sua singularidade. Uma das mais destacadas instâncias de mobilização foi, sem dúvidas, o Fórum de Secretários Estaduais de Cultura, criado em 1983 no bojo do movimento redemocratizante das primeiras eleições diretas para governos estaduais depois do golpe de 1964, que resulta na proliferação de secretarias de cultura. A militância destes gestores atrai e incita a imprensa e o Governo Federal, tornando irreversível a instituição do MinC^{III} (BOTELHO, 2001).

A despeito da relevante conquista, o Ministério enfrenta graves problemas, nos seus primeiros anos.

A sua implantação é um exemplo contundente desta tradição de instabilidade: criado em 1985 por Sarney; desmantelado por Collor e transformado em secretaria em 1990; novamente recriado em 1993 por Itamar Franco. Além disto, foram dez dirigentes responsáveis pelos órgãos nacionais de cultura em dez anos (1985-1994): cinco ministros nos cinco anos de Sarney; dois secretários no período Collor e três ministros no governo Itamar Franco. (RUBIM, 2012, p. 36)

A instabilidade da instituição não provém apenas da pouca permanência dos dirigentes do ministério. A atuação na área cultural nestes três governos é entremeadada de descontinuidades. No momento final da ditadura e durante o Governo Sarney (1985-1989), por exemplo, são criadas diversas instituições da área cultural. Destas, grande parte é extinta no Governo Collor (1990-1992), que “no primeiro e tumultuado experimento neoliberal no país, praticamente desmonta a área de cultura no plano federal” (RUBIM, 2012, p. 36-37). Esse é o caso da Funarte, da Fundação

Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), criada em 1987, e do próprio MinC, que inclui em sua estrutura órgãos como a Embrafilme e o Concine^{IV}, e é transformado em um Secretaria. Em seguida, Itamar Franco, em seu Governo (1992-1993), trata de recriar tais órgãos.

A política cinematográfica é ilustrativa do período. A extinção dos principais órgãos norteadores do setor, como parte do Programa Nacional de Desestatização do governo Collor, é efetivada sem que haja um projeto de políticas que substitua o modelo anterior. A crise, agravada pelo surgimento de novas tecnologias substitutivas ao cinema, promove um expressivo retrocesso para o mercado cinematográfico do Brasil que, em 1993, lança apenas três filmes. (EARP, SROULEVICH, 2009)

Delimita-se, já a partir do Governo Sarney, apesar da paradoxal criação das instituições culturais acima citadas, a tentativa de substituição do Estado pelo mercado como agente das políticas culturais. Como principais ferramentas são adotadas de leis de incentivo fiscal, como a Lei n.º 7.505 de 1986, a Lei Sarney, posteriormente substituída pela Lei n.º 8.313 de 1991, que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), mais conhecida como Lei Rouanet. Tais normas visam a incentivar que pessoas jurídicas ou físicas apliquem parte do Imposto de Renda, a título de doações ou patrocínios, no apoio direto a projetos culturais, ou por meio de contribuições ao Fundo Nacional de Cultura. (SALGADO; PEDRA; CALDAS, 2010).

Cultura e Mercado

Fernando Henrique Cardoso (FHC) assume a presidência do país em 1995. Como parte do processo de reformas de cunho liberalizante do seu Governo, está a reestruturação do setor de telecomunicações iniciada com a promulgação da

Emenda Constitucional n.º 8 de 1995, que elimina a exclusividade na exploração dos serviços públicos a empresas sob controle acionário estatal, permitindo a privatização e introduzindo o regime de competição. Em relação às telecomunicações, as iniciativas se baseiam na substituição do Código Brasileiro de Telecomunicações por uma legislação mais moderna, cujos marcos seriam a Lei nº 9.472, conhecida como Lei Geral de Telecomunicações (LGT), aprovada em julho de 1997, e a Lei Geral da Comunicação Eletrônica de Massa (LGCEM), que não chegou a sair do papel. Com a promulgação da LGT, é revogada toda a regulamentação referente às telecomunicações do Código Brasileiro de Telecomunicações, composto atualmente apenas pelos dispositivos que dizem respeito à radiodifusão, situação anunciada como “transitória” (BOLAÑO, 2007, p. 42).

Ainda segundo Bolaño (2007), do arcabouço regulatório da LGT, destaca-se a criação de um organismo regulador independente. À Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) cabe definir a regulamentação do setor, com as missões de promover a justa competição, defender os direitos e interesses dos consumidores dos serviços e estimular o investimento privado. A proposta do então ministro das Comunicações, Sérgio Motta era reintegrar, posteriormente, a regulamentação do rádio e da televisão hertziana aos demais serviços de telecomunicações, utilizando-se “do poder regulador a uma agência independente que se fundiria com a Anatel, formando a Agência Nacional das Comunicações (Anacom)” (idem, ibidem, p. 48).

Com a morte do ministro Sergio Motta, em 1998, sua proposta de uma Lei de Comunicação Eletrônica de Massa, em substituição ao antigo Código Brasileiro de Telecomunicações é abandonada pelo seu sucessor, Luiz Carlos Mendon-

ça de Barros, e posteriormente retomada por Pimenta da Veiga. Na gestão deste último, em setembro de 1999, o jornalista Daniel Herz, então coordenador do FNDC, publica uma versão do anteprojeto, a fim de “derrubar a cortina de silêncio criada pelo ministério em torno da elaboração dessa lei e para contribuir com o verdadeiro debate público” (FOLHA DE SÃO PAULO *apud* BOLAÑO, 2007, p. 42). Cerca de um ano e meio depois, em junho de 2001, é publicado na internet, para consulta pública, um anteprojeto de Lei de Radiodifusão. Mesmo possuindo um caráter bastante conservador, contrariando a proposta inicial do ministro Motta, a minuta não logra ser enviada ao legislativo. Segundo Pimenta da Veiga, “seu anteprojeto de Lei de Radiodifusão perdeu o *timing*, não sendo assunto para ser tratado em fim de governo” (ZANATTA, 2002 *apud* BOLAÑO, 2007, p.49)

Para além das privatizações nos diversos setores da economia nos oito anos do Governo FHC, na área cultural a transferência da atuação do estado para o mercado, que dá seus primeiros passos ainda durante o Governo Sarney, também atinge o seu ápice. O estímulo à atuação puramente mercadológica pode ser representado pelo livreto *Cultura é um bom negócio*, distribuído pelo MinC, na época capitaneado por Francisco Weffort (RUBIM. A e RUBIM. L, 2004).

Aliás, se houve política de cultura, ela se concentrou em ampliar a utilização das leis de incentivo pelo mercado. A utilização de dinheiro público subordinado a decisão privadas e ampliou bastante. Um estudo sobre financiamento da cultura mostrou que o uso de recursos sofreu profunda transformação entre 1995, 66% das empresas e 34% de renúncia fiscal, e 2000, 35% das empresas e 65% de renúncia fiscal. (DÓRIA, 2003, p. 101) Em outras palavras, as leis de incentivo ao investimento privado em

cultura estavam desestimulando tal atitude, pois o dinheiro cada vez mais era público (RUBIM, 2012, p. 38).

No que diz respeito ao âmbito da radiodifusão pública/educativa, sob os auspícios do Estado, a Funtevê, já renomeada Fundação Roquette Pinto (FRP), e suas emissoras, a TVE-BR e a Rádio MEC, enfrentam uma séria crise econômica, fruto da diminuição significativa do apoio técnico e financeiro desde 1993, que resulta no declínio de sua programação e influência. Dois anos depois, o órgão é novamente transferido, desta vez do MEC para a Secretaria de Estado de Comunicação do Governo (Secom). Em 1997, iniciam-se as negociações, no âmbito do Governo Federal para a extinção da Fundação e sua substituição por uma Organização Social (OS), fato que se concretiza em janeiro de 1998, com a instituição da Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp). Assim, com o “argumento de maior independência das pressões estatais, a alteração jurídica remeteu a emissora à lei da selva da sobrevivência do mercado midiático”. (VALENTE, 2009d, p. 273)

A enfática assertiva do Coletivo Intervezoes encontra eco nos dados apresentados por outros autores. Liana Milanez (2007, p. 167), no livro *TVE: Cenas de uma história* relata que:

Com as mudanças para organização social, a então Fundação Roquette-Pinto, detentora de um orçamento anual de R\$ 80 milhões, assinou um contrato de gestão com o Governo Federal como Acerp e teve sua verba reduzida para R\$ 12 milhões. O órgão supervisor, conforme o decreto presidencial (nº 1.361 – 01/01/1995) passou a ser a Secretaria de Comunicação do Governo e Gestão Estratégica da Presidência da República – Secom/PR.

A iniciativa é complementada, ainda, pela promulgação da Lei nº 9.637 de 15 de maio de 1998, que dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais. Contribuindo para a flexibilização da publicidade nas emissoras de serviço público no Brasil, a norma jurídica determina que:

[as] entidades que absorverem atividades de rádio e televisão educativa poderão receber recursos e veicular publicidade institucional de entidades de direito público ou privado, a título de apoio cultural, admitindo-se o patrocínio de programas, eventos e projetos, vedada a veiculação remunerada de anúncios e outras práticas que configurem comercialização de intervalos (BRASIL, 1998, *online*).

Esse dispositivo, sem dúvidas, abre um importante precedente para a inclusão do apoio cultural como fonte de recurso das rádios e TVs de serviço público, ainda que restrinja sua utilização às organizações sociais que operam emissoras educativas de televisão, a exemplo da Acerp.

Também merece relevo, no período, a promulgação da lei 8.977 de 1995, conhecida como a *Lei do Cabo*. A promulgação desta norma jurídica contribui sobremaneira para a radiodifusão de serviço público, ao possibilitar a reserva de canais gratuitos para a sociedade, possibilitando a existência de emissoras legislativas, universitárias e comunitárias, bem como um canal educativo-cultural^V sob responsabilidade do poder executivo. Posteriormente, a Lei nº 10.461, de 2002, determina também a inclusão de um canal do judiciário.

Trata-se de um passo importante rumo à ampliação das ofertas televisivas, ainda que restrito à parcela minoritária da população que tem acesso a esse tipo de serviço. Parte dessas emissoras conse-

que romper as amarras do cabo passando a transmitir sinais também para antenas parabólicas (LEAL FILHO, 2007). A elaboração e instituição desta legislação é objeto de um amplo debate entre diversos agentes interessados no tema, a saber, os grandes grupos empresariais ligados à Associação Brasileira de TV por Assinatura (ABTA)^{VI}, o Fórum Nacional pela Democratização das Comunicações (FNDC) – composto por entidades como a Fenaj e a Federação Nacional dos Sindicatos de Telecomunicações (FITTEL), dentre outros –, a Empresa Estatal de Telecomunicações (Telebrás) e o Congresso Nacional. O Ministério das Comunicações, importante protagonista nos tradicionais processos regulatórios, permanece à margem das negociações^{VII}.

Políticas para o Cinema: a retomada e a criação da Ancine

Durante os anos 1990, o setor audiovisual é marcado pela ausência de políticas públicas efetivas e de um órgão estatal de regulação e financiamento da produção independente. Em meio a este contexto, durante o Governo de Itamar Franco é criada a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual por meio de renúncia fiscal e se torna conhecida como a Lei do Audiovisual. Tomando como base a Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual, regulamentada pelo Decreto n.º 974, de 1993, possibilita que o apoiador readquira até 100% do valor investido por meio da dedução do imposto de renda, limitada a 1% do valor total devido por Pessoa Jurídica e 3% por Pessoa Física.

A utilização ostensiva desse mecanismo configura o período que se torna conhecido como a “retomada” do cinema brasileiro, que tem como principal característica o aumento da produção cinematográfica na produção do cinema brasileiro,

na primeira gestão do governo FHC. Seu marco é a realização do filme *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil*, em 1996^{VII}. Segundo Anita Simis (2010, p. 159):

Assim estabeleceu-se uma nova relação com o Estado, o qual, indiretamente, passou a incentivar a produção. Na verdade por meios tortuosos, como mecenas de um novo tipo, a partir de então está ele próprio financiando a produção audiovisual, inclusive porque várias das empresas que aplicam recursos em atividades culturais são estatais. [...] Se, por um lado, não há mais tutela do governo, com comissões que selecionam os filmes aptos a obter recursos do Estado, o que conta é a capacidade do produtor de atrair uma empresa pagadora de impostos, que tem seus créditos reafirmados e que, por sua vez, não corre nenhum risco.

No entanto, o incremento viabilizado pelas leis de incentivo, não chega a se igualar à chamada “época de ouro”, não apenas no número de títulos lançados, como também quanto à participação no mercado nacional em relação ao número de ingressos vendidos. Naquele período, o produto nacional chega a deter 20% do mercado, enquanto que, atualmente, sua participação é de pouco mais da metade deste valor. (EARP; SROULEVICH, 2009)

O modelo entra em crise, porém, a partir de 1999^{IX}, quando a conjuntura mundial desfavorável provoca a redução dos lucros das grandes empresas do país e, portanto, da margem de financiamento^X. Além disso, os custos de produção dos filmes brasileiros aumentam em reais devido à valorização do dólar (ALVARENGA, 2010).

Ainda no ano de 1999, a Secretaria de Desenvolvimento Audiovisual do MinC, então a cargo do cientista político José Ál-

varo Moisés, é reestruturada. São instituídos concursos públicos, linhas de crédito, prêmios etc.^{XI} A ação mais significativa, porém, segundo Melina Marson (2006), se refere “às restrições impostas aos novos cineastas, como a criação de limites para captação e a definição de critérios mais rígidos para a emissão de certificados audiovisuais, através da utilização da avaliação curricular do proponente” (p. 132). Embora aclamada pelos cineastas mais influentes, a medida contribui para acirrar a divisão do setor cinematográfico, devido a seu caráter restritivo e de priorização dos cineastas de “grandes produções”. Por outro lado, as iniciativas não logram responder aos anseios dos profissionais do setor audiovisual.

A crise atravessada pelo cinema nacional pode ser explicitada pela publicação, na revista *Veja*, da matéria *Caros, ruins e você paga*, de autoria de Celso Masson (1999), que questiona a viabilidade e a necessidade do investimento estatal em cinema, fundamentada em “fracassos de bilheteria”, bem como nos escândalos da interrupção do audacioso filme *Chatô* do ator Guilherme Fontes^{XII} – que já havia captado o montante R\$7,5 milhões do custo estimado de R\$ 12 milhões –, e da constatação de irregularidades na utilização dos R\$ 2,5 milhões captados para a realização de *O Guarani*, de Norma Bengell (1996)^{XIII}. Em tom irônico, o texto também critica as iniciativas de fomento do audiovisual.

Outro episódio ilustra o descompasso entre o MinC e os profissionais do campo cinematográfico no período: a proposta, apresentada ao presidente Fernando Henrique Cardoso pelo ministro Weffort, já em 2000, de estender o acesso às leis de incentivo às emissoras de radiodifusão, a fim de inseri-las na produção cinematográfica. Neste caso, porém, as consequências são diversas. “Com dificuldades para conseguir patrocínio em virtude da

crise e em pânico frente à perspectiva de uma concorrência desleal da televisão” (MARSON, 2006, p. 139), os cineastas se unem e se mobilizam diante do inimigo comum: a televisão comercial.

A insatisfação do modelo estruturado pelas leis de incentivo, da crise econômica que se desdobrava intensamente no setor e da falta de ação do Ministério da Cultura em relação a uma política efetiva para o cinema fez com que cineastas passassem a se movimentar para uma articulação política que pudessem aproximá-los do Estado, buscando dialogar com outras esferas do governo. (ALVARENGA, 2010, p. 49-50).

Diante de tal conjuntura, o Senado Federal instala uma Subcomissão de Cinema, a fim de investigar a atividade cinematográfica no Brasil, diagnosticando problemas e propondo alternativas^{XIV}. As atividades da Subcomissão ocorrem entre julho de 1999 e junho de 2000, período em que são convidados a prestarem depoimento cineastas, produtores, representantes de grupos exibidores, de distribuidoras, de associações de profissionais, pesquisadores, coordenadores de festivais de cinema e o próprio Secretário para o Desenvolvimento do Audiovisual. (ALVARENGA, 2010)

Cabe ressaltar a importância dos trabalhos da Subcomissão para a introdução das discussões sobre a situação do cinema brasileiro no Poder Legislativo, fato que contribui para a propagação e acolhimento das propostas apresentadas pela corporação cinematográfica, durante o III Congresso Brasileiro de Cinema (III CBC) em 2000.

Grande parte das temáticas discutidas na Subcomissão do Senado foi retomada com maior ou menor relevância no III Congresso Brasileiro de Cinema (III CBC), o qual obteve uma represen-

tação setorial maciça, desdobrando-se no estreitamento das relações entre a corporação cinematográfica e o Poder Executivo Federal.

Mais de quarenta anos após a realização dos dois primeiros congressos, é realizado, então, o III CBC, presidido pelo cineasta Gustavo Dahl. Profissionais e entidades do setor audiovisual – incluindo exibidores, distribuidores e representantes de emissoras de TV públicas e privadas – se reúnem para debater o cinema brasileiro, na cidade de Porto Alegre, entre 28 de junho e primeiro de julho. Dentre as 69 resoluções derivadas do evento, constam a continuidade do CBC como entidade permanente e o apoio à criação, no âmbito do Governo Federal, de um órgão gestor da atividade cinematográfica, que vem a ser a Agência Nacional do Cinema (Ancine), constituída em setembro de 2001.

Após a realização do evento – que conta com a participação mais de 40 associações ligadas ao setor audiovisual –, o Presidente FHC, reconhecendo sua representatividade, convoca membros do meio cinematográfico e do governo, com o intuito de discutir e viabilizar o atendimento das demandas apresentadas. A reunião resulta na criação em 13 de setembro de 2000, por um decreto sem número, do Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema (Gedic)^{xv}, com o objetivo de articular, coordenar e supervisionar as ações para o desenvolvimento de projeto estratégico para a indústria cinematográfica brasileira.

Finalizados os trabalhos do Gedic, no dia 23 de março de 2001 é apresentado o sumário executivo do pré-projeto de planejamento estratégico do grupo. O texto sugere a adição de cinco medidas: a) a criação de uma agência reguladora do setor; b) o fortalecimento da atuação da Secretaria do Audiovisual junto às atividades de caráter não-industrial, visto

que à agência caberia as iniciativas relativas ao cinema enquanto indústria; c) a ampliação do fomento à atividade cinematográfica, por meio da criação de um fundo, da taxação do faturamento publicitário nas redes de televisão e de aparelhos audiovisuais, do recolhimento de um percentual sobre as loterias da Caixa Econômica Federal, bem como do provimento de recursos orçamentários governamentais; d) modificação da legislação a fim de promover a ação empresarial nos setores da produção, distribuição, exibição e infraestrutura técnica^{xvi}; e) taxação das redes de televisão, em 4% do seu faturamento publicitário, visando à coprodução e aquisição de direitos de antena dos filmes brasileiros de produção independente (ALVARENGA, 2010).

Grande parte das propostas apresentadas pelo Gedic, portanto, é considerada na edição da Medida Provisória (MP) 2228-1^{xvii}, de 2001. O processo de elaboração desse dispositivo legal traz um exemplo bastante ilustrativo do período em questão. Em entrevista, Gustavo Dahl (2010, p. 132-133), relata:

Então começou a redação dentro da Casa Civil do projeto de criação da Ancine [...]. Depois houve uma proposta de lei, ela foi discutida internamente, mas sempre se achou que ela seria uma Medida Provisória, mas como mexia com vários interesses, ela foi tratada dentro de um sigilo, porém foi discutida internamente tanto no Gedic, quanto em vários Ministérios, sobretudo no Ministério da Fazenda, em que o Secretário da Receita na época era o Everardo Maciel, também no Ministério das Comunicações que tinha como ministro o Pimenta da Veiga e o Ministério da Cultura também participou.

Ou seja, a fim de evitar polêmicas e embates em torno das propostas apresentadas pelo Gedic, a elaboração da norma

jurídica se dá de forma sigilosa e reduzida a um pequeno número de pessoas. Ademais, sua instituição através de MP, e não de uma Lei – que implicaria discussão e apreciação pelo Congresso Nacional e pelo Senado –, também revela o caráter antidemocrático do processo.

Em relação à Ancine, por exemplo, a proposta inicial, segundo Gustavo Dahl (2010) é de criação de uma agência reguladora que viesse a abarcar todo o setor audiovisual, e não apenas o cinema. No entanto, as pressões dos radiodifusores, naquele momento, somam-se à urgência para a publicação da norma jurídica, visto que a promulgação da Emenda Constitucional n.º 32, com o intuito de coibir os abusos do poder executivo em relação às Medidas Provisórias^{XVIII}, é iminente. (BRASIL, 2001a)

quando a Medida Provisória (MP) estava pronta e o Ministério das Comunicações tinha participado, houve uma manifestação conjunta das emissoras de televisão se recusando em serem reguladas pelo governo e pela MP, elas conversaram com o presidente Fernando Henrique para comunicarem que não estavam de acordo com as propostas da MP, fazendo uma pressão violenta, então o governo federal recuou e restringiu a MP ao cinema e à produção videofonográfica. [...] o termo videofonográfico foi modificado dois dias antes da aprovação da MP, numa reunião tensa na Casa Civil com a presença de alguns elementos, do relator e de grupos da televisão, considerando o fato de não haver viabilidade para a aprovação da MP. (DAHL, 2010, pp. 134-135)

A nova agência reduz, portanto, seu campo de atuação, excluindo toda e qualquer menção à regulação televisiva. O governo também suprime da MP a proposta de taxação das emissoras, em 4%

do faturamento bruto, para coprodução de obras cinematográficas. Outra questão que merece destaque é a vinculação da Ancine. O texto determina seu atrelamento ao Ministério do Desenvolvimento da Indústria e Comércio, no entanto, sua permanência transitória na estrutura da Casa Civil, prevista para durar um ano, é prorrogada em 2002, transferindo ao Governo posterior as decisões, e o confronto, entre a política cultural e a industrial (BRASIL, 2001b). Por outro lado, a MP 2228-1, e as consequentes criação da Ancine e do Conselho Superior de Cinema configuram grandes conquistas da corporação cinematográfica.

Entre 14 e 18 de novembro de 2001, é realizado, na cidade do Rio de Janeiro, o IV Congresso Brasileiro de Cinema (IV CBC). Sua carta final demarca as conquistas da mobilização resultante do III CBC, em especial quanto à estruturação da Ancine e de uma política pública para o cinema. Em seu *Relatório Final*, o IV CBC enfatiza, ainda:

O IV Congresso Brasileiro de Cinema chama a si a defesa do conteúdo audiovisual nacional, absolutamente convicto de que o Cinema Brasileiro é expressão essencial da criatividade e diversidade cultural do povo brasileiro. Reconhecem, os congressistas, que o cinema nacional é produzido com recursos do povo brasileiro, que também é, em última instância, o financiador da TV brasileira, tendo, portanto, o direito de acesso ao seu cinema, em sua TV. É intolerável a persistência do excessivo e quase incontrolável poder dos meios de comunicação social sobre a vida cultural e política da nação (IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA, 2001, *online*).

Ou seja, são reiteradas demandas, já apresentadas anteriormente e ainda não solucionadas: o estímulo à construção de salas de exibição, a inter-

nacionalização do cinema brasileiro, e a atuação efetiva do Estado no fomento e regulamentação da articulação entre o cinema e a televisão.

Considerações finais

A reflexão retrospectiva sobre as trajetórias das políticas culturais e de comunicação no Brasil entre 1985 e 2002, confirmam as três tristes tradições ressaltadas por Rubim (2012): autoritarismo, instabilidade e ausência. No período abarcado, a despeito de diferenciações pontuais, é possível constatar o encadeamento, sem alterações profundas, das relações entre a implantação de políticas culturais e autoritarismo e as instabilidades e ausências nos período democrático.

Apesar dos avanços obtidos no período, as políticas para o setor audiovisual são formuladas e implementadas de forma desintegrada e a televisão segue restrita ao âmbito do Ministério das Comunicações – de um ponto de vista eminentemente técnico –, de modo que:

as áreas de Educação e Cultura pouco tiveram a dizer a respeito, exceto no campo de suas emissoras específicas, de escassa audiência. Assim, quanto ao conteúdo da programação e em especial quanto ao seu compromisso com valores democráticos, o poder público pouco tem efetuado, ficando as poucas iniciativas positivas e as muitas duvidosas ao exclusivo arbítrio das emissoras (JANINE, 2001, p. 1).

Significa dizer que a ausência de uma política pública efetiva implica na instituição de uma política comunicacional — e, portanto, cultural — regida apenas pelos interesses do mercado. Especialmente no que diz respeito ao âmbito regulatório, a instituição de mudanças conjunturais, em especial as que contra-

riam interesses das empresas de radio-difusão são inviabilizadas por acirradas campanhas, ou ainda por profundos silenciamentos, por parte dos meios de comunicação tradicionais. Por outro lado, a necessidade de atualização da legislação para o setor é premente.

Tal quadro passa a apresentar novos matizes apenas a partir do ano de 2003, após a paradigmática gestão de Gilberto Gil frente ao Ministério da Cultura. Por sua relevância e caráter inaugurador, tal período, ao contrário do momento analisado ao longo deste texto, vem sendo alvo de diversas e relevantes investigações.

Bibliografia:

- ALVARENGA, Marcus Vinícius T. de. *Cineastas e a formação da ANCINE (1999-2003)*. 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.
- BARBALHO, Alexandre. Política cultural. In: RUBIM, Linda (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 33-52.
- BOLAÑO, César. *Qual a lógica das políticas de comunicação no Brasil?* São Paulo: Paulus, 2007.
- BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural – 1976-1990*. Rio de Janeiro: Minc/FCB, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Las estructuras sociales de la economía*. Buenos Aires: Manantial, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- BRASIL. Emenda Constitucional nº 32, de 11.09.2001. Altera dispositivos dos arts. 48, 57, 61, 62, 64, 66, 84, 88 e 246 da Constituição Federal, e dá outras providências. [2001a]

BRASIL. Constituição. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Presidência da República, 1988.

BRASIL. Lei nº 9.637, de 15.05.1998. Dispõe sobre o recebimento de recursos e a veiculação de publicidade institucional por organizações sociais que exercem atividades de rádio e televisão educativa, e dá outras providências.

BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 6.09.2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.[2001b]

CAUNE, Jean. As relações entre cultura e comunicação: núcleo epistêmico e forma simbólica. *Revista Líbero*. São Paulo, 11(22): 33-42, dezembro de 2008.

CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA. IV Congresso Brasileiro de Cinema. Relatório Final. CBC: Rio de Janeiro – RJ. 14 a 17.11.2001. Disponível em: <<http://culturadigital.br/cbcinema/institucional/historico/4%C2%BA-congresso-brasileiro-de-cinema/>>. Acesso em 08 dez. 2013.

DAHL, Gustavo. Entrevista. Depoimento: out. 2009. Entrevistador: Marcus Vinicius Tavares de Alvarenga. In: ALVARENGA, Marcus Vinicius. T. Cineastas e a formação da ANCINE (1999-2003). 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010, pp. 127-141.

EARP, Fabio Sá; SROULEVICH, Helena. *O mercado de cinema no Brasil*. In: CALABRE, Lia (Org.). Políticas culturais: reflexões e ações. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009, pp. 181-199.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Definiciones en Transición*. In: MATO, Daniel. (org.). Estudios Latino-americanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización. Buenos Aires: CLACSO, 2001. pp. 57-68.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La Sociedad Sin Relato*. Antropología y Estética de la Inminencia. Uruguay: Katz Editores. 2010.

INTERVOZES. Concessões de Rádio e TV: onde a democracia ainda não chegou. Informativo Intervozes – Coletivo Brasil de Comunicação Social. Brasil: nov., 2007.

JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: Edufba, 2002.

JAMBEIRO, Othon. *Regulando a TV: Uma Visão Comparativa no Mercosul*. Salvador: Edufba, 2000.

JANINE, Renato. O poder público ausente: a TV nas mãos do mercado. *Cadernos de Nosso Tempo*, Edições Fundo Nacional de Cultura (Ministério da Cultura), Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 207-79, 2001. (nova série).

LEAL FILHO, Laurindo. A televisão pública brasileira, um vazio histórico. In: Encontro da COMPÓS. *Anais...* Curitiba: UTP, jun. de 2007. pp. 1-17.

MARSON, Melina I. *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Trad. Ronaldo Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Televisão pública, televisão cultural: entre a renovação e a invenção. In: RINCÓN, Omar (org.). *Televisão Pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Fundação Friedrich-Ebert-Stiftung, 2002. pp. 41-80.

MASSON, Celso. Caros, ruins e você paga. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 30 jun. 1999, pp. 54- 57. MILANEZ, Liana. TVE: cenas de uma história. Rio de Janeiro: ACERP, 2007.

MINC TIRA DO AR TV CULTURA E ARTE. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, Variedades. Da redação. São Paulo: online. 7 mar. 2003. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20030307p2579.htm>. Acesso em: 20 abr. 2014.

OCHOA GAUTIER, Ana María. *La dispersión de las escrituras y la etnografía de las políticas culturales*. In: _____. Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2003, pp. 63-97.

PEDRON, Flávio Quinaud. Da Medida Provisória. *Revista Jus Navigandi* - Doutrina e Peças. 01 jul. 2000, pp. 01-03. Disponível em: <<http://jus.com.br/revista/texto/176/da-medida-provisoria>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

RUBIM, Albino. Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade. In: LEITÃO, Cláudia (org.). *Gestão cultural: significados e dilemas na contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2003, pp. 89-104.

RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil: passado e presente. In: RUBIM, A.; ROCHA, R. (org.). *Políticas Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 29-48.

RUBIM, Albino.; RUBIM, Linda. Televisão e políticas culturais no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 61, pp. 16-28, mar./abr./maio 2004.

SALGADO, Gabriel; PEDRA, Layno; CALDAS, Rebeca. As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010. pp. 87-110.

SIMIS, Anita. Cinema e política cinematográfica. In: BOLAÑO, Cesar; BRITTOS, Valério; GOLIN, Cida. (org.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: CEPOS/UNISINOS; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: OBSCOM/UFS, 2010. pp. 137-164.

SIMIS, Anita. Concine – 1976 a 1990. *Políticas Culturais em Revista*, Brasil, vol. 1, n.º 1, 2008, p. 33-55. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3189/2297>. Acesso em: 25 mar. 2013.

VALENTE, Jonas. Sistema Público de Comunicação do Brasil. In: INTERVOZES. *Sistemas públicos de comunicação no mundo: as experiências de doze países e o caso brasileiro*. (vários autores) São Paulo: Paulus/Intervozes, 2009, pp. 269 - 289. [2009d]

Recebido em 16/12/2015
Aprovado em 07/10/2016

I Renata Rocha. Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura / Universidade Federal da Bahia. Bolsista em Políticas Culturais do Programa Nacional de Pós-Doutorado - CAPES/UFBA
Vice-coordenadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - UFBA

II Criada em 1967, pela Lei nº 5.198, a Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (FCBTV), vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, tinha como finalidade a produção, aquisição e distribuição de material audiovisual destinado à radiodifusão educativa. Seis anos depois de sua criação, a FCBTVE recebe autorização para estabelecer uma estação de televisão aberta, a TVE-BR – Canal 2, que utilizaria o canal 2 do Rio de Janeiro, antes ocupado pela TV Excelsior(MILANEZ, 2007). Em 1982, a sigla FCBTV é alterada para Funtevê.

III A atuação contundente do Fórum resulta na indicação de seu presidente, o Secretário de Cultura de Minas Gerais, José Aparecido de Oliveira, para assumir o Ministério quando de sua criação.

IV Como órgãos componentes da estrutura básica do então Ministério da Cultura, quando este foi extinto, também o foram a Embrafilme e o Concine, através da Medida Provisória n.º 150 de 1990, posteriormente transformada na Lei 8.028, de 12.4.1990. (SIMIS, 2008)

V Em 2001, a fim de “contrapor-se aos gostos do mercado” (MINC TIRA DO AR..., 2003, online) a Secretaria de Audiovisual do MinC cria o canal “Cultura e Arte”. Operado pela TV Cultura, por meio de contrato, o Canal, em seu primeiro ano de existência, custa aos cofres públicos cerca de R\$ 4,7 milhões. A programação, de 60 horas semanais, consiste na exibição de documentários, filmes e programas de debates, além de obras financiadas pelo governo, por meio das leis de incentivo (Lei do Audiovisual e Lei Rouanet). O Canal é descontinuado em 2003, antes mesmo de completar dois anos de existência.

VI No ano de 1993, a Associação Brasileira de Emissoras de Antenas Comunitárias (ABRACOM) é transformada na ABTA. Segundo Murilo Ramos (apud BOLAÑO, 2007), a mudança representava mais que uma simples alteração no nome e estatuto da organização, visto que ela ocorre após a entrada de grandes empresas (a exemplo das Organizações Globo, o Grupo Abril e a recém-criada Multicanal) no mercado da televisão por assinatura. Estes três grupos empresariais assumem os cargos principais da diretoria e do conselho deliberativo da nova entidade, minimizando a influência dos pequenos e médios empresários que atuam no mercado da televisão por assinatura, via concessões do serviço de distribuição de sinais de TV por meio físico.

VII Para mais informações sobre os embates e negociações em torno da Lei do Cabo, ver Jambeiro (2002) e Bolaño (2007).

VIII Viabilizado por meio do prêmio *Resgate* com recursos remanescentes da extinta Embrafilme.

IX No ano de 1998, as crises sequenciais dos mercados emergentes do México, da Rússia e de alguns países da Ásia afetaram a economia brasileira. Segundo Alvarenga (2010), como reação, o governo brasileiro estabelece uma política cambial de desvalorização do real perante o dólar, somada à política monetária de aumento dos juros, a fim de retrair o efeito inflacionário que se seguiria a esta ação.

X Conforme já mencionado, o financiamento realizado era dedutível do imposto de renda, com base nos lucros auferidos pelas empresas.

XI São exemplos destas ações os programas: *Mais Cinema*, com apoio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), Banco do Brasil e Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), que disponibiliza R\$ 80 milhões (em valores da época) em empréstimos para produtores, distribuidores e exibidores; a destinação de verbas para *marketing* de filmes nacionais; concursos públicos para novos talentos, curtas-metragens, documentários e longas-metragens autorais; bolsa virtuose para formação profissional; criação do *Grande Prêmio Cinema Brasil*, saudado como o Oscar brasileiro (MARSON, 2006).

XII Cujas pré-estreia ocorreu apenas em novembro de 2015.

XIII Em valores da época. Ao atualizá-los para o mês de dezembro de 2015, levando em consideração o Índice de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA), os valores são de R\$ 21.1 milhões, R\$ 33.8 milhões, e R\$7 milhões, respectivamente. Cf: <http://calculoexato.com.br/parprima.aspx?codMenu=FinanAtualizaIndice>. Acesso em 22 abr. 2014.

XIV Segundo Marson (2006), em maio de 1999, antes mesmo dos escândalos de Chatô e O Guarani tornarem-se públicos, o senador Francelino Pereira do Partido da Frente Liberal (PFL) solicita a instalação da subcomissão. Sua criação, porém, é aprovada apenas no mês seguinte.

XV O grupo era constituído pelos ministros Pedro Parente (Casa Civil), que o coordenou; Aloysio Nunes (Secretaria Geral da Presidência da República); Andrea Matarazzo (Secretaria de Comunicação de Governo da Presidência da República); Francisco Weffort (Cultura); Pimenta da Veiga (Comunicações); Pedro Malan (Fazenda); e Alcides Tápias (Desenvolvimento, da Indústria e do Comércio Exterior). Os profissionais do setor audiovisual eram os cineastas Gustavo Dahl, Cacá Diegues e Luiz Carlos Barreto; além do então diretor geral da Columbia Tristar Buena Vista Filmes do Brasil, Rodrigo Saturnino Braga e de um representante da indústria televisiva, o funcionário da TV Globo, Evandro Guimarães (ALVARENGA, 2010).

XVI As mudanças visam à criação da cota de tela para a produção independente na programação televisiva; à ampliação dos segmentos de empresas a pagarem a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica; e ao prolongamento das leis de renúncia fiscal (ALVARENGA, 2010).

XVII Dentre as quais: o estabelecimento dos princípios gerais da Política Nacional do Cinema, a criação do Conselho Superior do Cinema e da Agência Nacional do Cinema (Ancine), a instituição do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine), a autorização para criar Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines) e a alteração da legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Cofdecine) (BRASIL, 2001b).

XVIII Em caso de relevância e urgência, o Presidente pode baixar uma Medida Provisória, que tem força de lei, sem a participação do poder legislativo. Para sua conversão, de fato, em lei, a MP deve ser submetida às duas casas do Congresso Nacional para sua aprovação no prazo de 60 dias, prorrogável por igual período. No entanto, segundo Toshio Mukai (1999 apud PEDRON, 2000, p. 3) “o presidente da República [FHC] tomou a reiteração da edição das medidas provisórias uma praxe comum e corriqueira, tanto que passou a simplesmente reeditá-las, mensalmente, com idêntico conteúdo e a mesma numeração”. Dessa forma, a utilização ostensiva e inadequada deste dispositivo legal impulsiona a edição da Emenda Constitucional n.º 32/01, que traz várias restrições ao uso do dispositivo, tais como: delimitação das matérias compatíveis com o instituto, mudanças no prazo de apreciação pelo Congresso Nacional e finalmente, a previsão legal da impossibilidade da reedição das medidas provisórias.