

As políticas públicas para o audiovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro

Brazilian audiovisual public policies: impacts of the Bolsonaro government on the management of Brazilian Film Agency (Ancine)

Políticas públicas para el audiovisual brasileño: impactos del gobierno Bolsonaro en la gestión de Ancine

Marcelo Gil Ikeda

Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutor pelo PPGCOM da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Trabalhou na Agência Nacional do Cinema (ANCINE) entre 2002 e 2010.

Contato: marcelogilikeda@gmail.com

Submetido em: 30.04.2021 - Aprovado em: 20.06.2021



Creative Commons



Atribuição



Não Comercial



Compartilhe Igual



Resumo

Os movimentos estruturais do capitalismo contemporâneo, em seu intenso processo de fusões e conglomerações, têm gerado um impacto direto na economia do audiovisual, que intensificou sua lógica de exploração em um oligopólio global. Esse movimento tem inserido novos desafios para as políticas públicas, no sentido de criar contrapesos para as tendências de concentração. A criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine) funcionou como estímulo ao desenvolvimento do audiovisual brasileiro. O artigo busca analisar as transformações do papel do Estado com o governo Bolsonaro, e como suas contradições internas, entre as tendências liberal e conservadora, vêm afetando o funcionamento da Ancine.

Palavras-chave: políticas públicas para o audiovisual; cinema brasileiro contemporâneo; Ancine.

Resumen

Los movimientos estructurales del capitalismo contemporáneo, en su intenso proceso de fusiones y conglomerados, han tenido un impacto directo en la economía audiovisual, que ha intensificado su lógica de explotación en un oligopolio global. Este movimiento ha introducido nuevos desafíos para las políticas públicas, en el sentido de crear contrapesos para las tendencias de concentración. La creación de la Agencia Nacional de Cine (Ancine) en 2001 sirvió de estímulo para el desarrollo de la producción audiovisual independiente brasileña. El artículo analiza los cambios de Estado con el gobierno de Bolsonaro, y cómo sus contradicciones internas afectan el funcionamiento de Ancine.

Palabras clave: políticas públicas para el audiovisual; cine brasileño contemporáneo; Ancine.

Abstract

The structural movements of contemporary capitalism, with a huge process of conglomerate mergers, have had a direct impact on the economics of the audiovisual industry, which has intensified its logic of exploitation based on a global oligopoly. This movement has introduced new challenges for public policy. In Brazil, the creation of the Brazilian National Film Agency (Ancine) in 2001 paved the way for the development of Brazilian independent film production. In this sense, this article analyzes how Brazilian film public policies have been changing in the last years, under Bolsonaro's government, and how its internal contradictions, between liberal and conservative ideologies, have produced a significant impact on Ancine.

Keywords: audiovisual public policies; contemporary brazilian cinema; Ancine.

Introdução: o papel das políticas públicas como contrapeso aos movimentos de massificação do audiovisual global contemporâneo


O desenvolvimento das Tecnologias de Comunicação e Informação (TIC) tem provocado mudanças intensas nos modos de produção e de circulação de bens no capitalismo contemporâneo. A indústria audiovisual vem sentindo essas influências em particular, pela intensificação de sua lógica de distribuição transnacional (WASKO; MCDONALD, 2008). A aceleração dos fluxos financeiros foi incentivada por uma ampla conjuntura de desregulamentações, tendo como base um ideário liberal no contexto da economia norte-americana dos anos 1990, expressa por meio do *Telecommunications Act*, de 1996 (COMPAINE; GOMERY, 2000). A partir de então, desenvolveu-se um vasto cenário de fusões e formações de grandes conglomerados, com megacorporações cuja receita supera o PIB de muitos países (KUNX, 2007). Dessa forma, se o processo de concentração da indústria cinematográfica norte-americana é histórico, remetendo ao Período do Entreguerras, que coroou a expansão internacional do *studio system* hollywoodiano, com base no elo estratégico da distribuição, nas últimas duas décadas presenciamos um aprofundamento desse processo em termos de escala e escopo (WATERMAN, 2005).

Um exemplo desse processo de escalada global pode ser visto no mercado de salas de exibição. Com a projeção digital, aumentam-se as facilidades tecnológicas para que uma obra seja exibida em boa parte das salas de cinema de todo o mundo, numa expansão global. Em 2019, *Vingadores: Ultimato*, *blockbuster* produzido pela Marvel e distribuído pelos estúdios Disney, foi lançado nos cinemas brasileiros ocupando 2.700 salas, o que corresponde a cerca de 80% de todo o mercado exibidor brasileiro.

Nesse sentido, a regulação imposta pelos Estados nacionais oferece um papel fundamental para promover contrapesos a esse movimento de massificação do consumo do audiovisual em todo o mundo. A implementação de políticas públicas engendrando mecanismos de salvaguarda de seus mercados internos é um instrumento que produz impacto não somente econômico, mas também social, a partir de uma defesa do cinema independente, apresentando outros modos de ser, com valores para além da lógica hegemônica de circulação de produtos globais (SIMIS, 2010; IOSIFIDIS, 2011).

O contexto e a atuação da Ancine

Nesse sentido, a implantação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), por meio da Medida Provisória 2228-1/2001, apresenta-se como um mecanismo de estímulo ao desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira diante do cenário de intensificação dos fluxos hegemônicos globais. Nesse sentido, é importante entendermos a criação da Ancine como uma agência




reguladora, responsável não apenas pelo fomento, mas também pela regulação e fiscalização do mercado audiovisual brasileiro (IKEDA, 2012).

A literatura econômica sobre regulação considera atípica a criação de uma agência reguladora que conjugue, no mesmo órgão, as atividades de fomento e de regulação (ARAGÃO, 2013). De todo modo, ainda que o audiovisual não seja um serviço de utilidade pública, o âmbito de uma agência reguladora vislumbra sua incorporação como um bem público, reconhecendo a importância simbólica do cinema como simultaneamente economia e cultura, gerando externalidades positivas junto ao reconhecimento de toda a sociedade em torno da mais ampla circulação de seus produtos.

Ainda que tenha sido criada com uma série de restrições que a impedissem de ter uma atuação mais ampla na correção das assimetrias do mercado audiovisual (IKEDA, 2015), a Ancine estabeleceu, nos últimos anos, um conjunto de mecanismos que estimularam um amplo desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira independente. Após o fracasso do projeto de criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav) em 2003, que buscava ampliar de forma sistêmica as competências regulatórias da Ancine para abranger os segmentos da televisão e mesmo da comunicação (FORNAZARI, 2006; FERNANDES, 2017), restou uma estratégia de aprovação fragmentada de instrumentos legais para fortalecer o papel da agência.

O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado pela Lei 11.437/2006, ampliou os mecanismos de financiamento ao audiovisual brasileiro independente, mas foi potencializado a partir da aprovação da Lei 12.485/2011, que estipulou um novo tipo de tributo cobrado das empresas de telecomunicações (a Condecine Teles) que resultou na elevação dos valores destinados ao FSA em cerca de 2000% (vinte vezes), tornando-o na casa de R\$800 milhões/ano (SOUSA, 2018). A partir de então, o FSA deixou uma lógica mais voltada aos interesses classistas dos setores industrialistas do cinema brasileiro, e desenvolveu uma maior abrangência sistêmica, com uma fundamental atuação na nacionalização da produção audiovisual brasileira, historicamente concentrada no eixo Rio-São Paulo, estabelecendo cotas regionais, e linhas de ação inclusivas, como os Arranjos Regionais (complemento de recursos aos editais estaduais e municipais), os Núcleos Criativos (laboratório de desenvolvimento de projetos) e os editais para TV pública (com valores divididos proporcionalmente por região geográfica).

Além disso, a Lei 12.485/11 estabeleceu um conjunto de requisitos legais no segmento de TV por assinatura, entre os quais destacam-se as cotas de canal e de pacote, inserindo a obrigatoriedade de veiculação de conteúdo de espaço qualificado nos canais da TV por assinatura e a introdução de canais de produção majoritariamente brasileira nos pacotes desse segmento de mercado. Com isso, criando uma inédita demanda por obras brasileiras, houve grande estímulo à produção independente nesse segmento, historicamente dominado pelo produto estrangeiro ou pela produção própria.

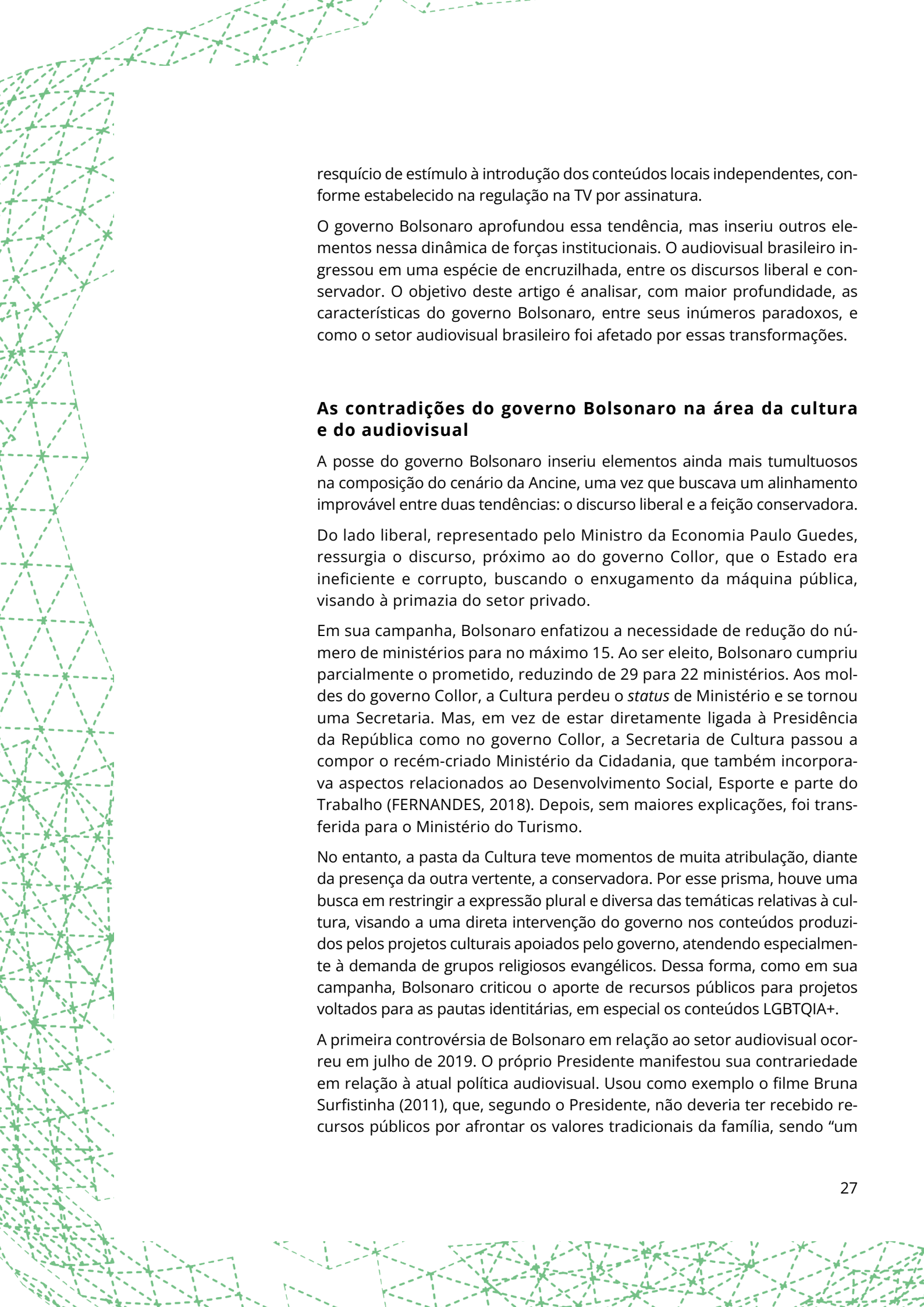


Com essas ações, a produção audiovisual brasileira, habitualmente concentrada em obras cinematográficas de longa-metragem, diversificou-se, em outros produtos, de diversas regiões geográficas, espelhando outros modos de fazer e de ser da sociedade brasileira (CAMARGOS, 2011; LIMA, 2015; MORAIS, 2018).

No entanto, com a posse do governo Temer, houve uma mudança nas políticas implementadas pela Ancine. O Ministro da Cultura Sérgio Sá Leitão, que já havia sido Presidente da Riofilme, indicou como novo Diretor-Presidente da Ancine o produtor Christian de Castro, empossado pelo Presidente Temer. Leitão e Castro estabeleceram na Ancine uma política de caráter fortemente industrialista, concentrando os investimentos nas maiores empresas produtoras e distribuidoras. Castro desenvolveu uma nova versão do FSA, chamada de FSA 2.0, que, utilizando como pressuposto a defesa da redução da burocratização e maior celeridade na aprovação e liberação dos recursos dos projetos, na verdade resultou no estabelecimento de editais de fluxo contínuo com parâmetros semiautomáticos, retirando a análise de mérito dos projetos inscritos e introduzindo parâmetros que privilegiavam a performance comercial prévia das empresas proponentes, o que incentivava as empresas hegemônicas do setor e criava barreiras aos novos entrantes. Ou seja, o Estado, em vez de adotar instrumentos que corrigissem as distorções do mercado, atuava no sentido de aprofundar a lógica economicista do mercado, utilizando o desempenho comercial prévio como principal parâmetro para a concessão de novos recursos.

Com essas transformações, estava em jogo uma conversão na ótica do financiamento público, que se tornava mais aderente a um ideário de tendência economicista, representando as mudanças de matriz ideológica do governo Temer, adaptadas ao contexto da cultura.

Uma medida que ilustra a posição do governo Temer no audiovisual, por meio da ação da dupla Leitão-Castro, se expressa na alteração da composição do Conselho Superior do Cinema (CSC), órgão consultivo responsável pela formulação das diretrizes gerais da política nacional do audiovisual. Em dezembro de 2018, novo decreto presidencial estabeleceu uma nova composição do CSC, que passou a ser composto majoritariamente por representantes de grandes conglomerados internacionais, como Netflix, SindiTelebrasil (empresas de telecomunicações), TAP (programadores internacionais de TV por assinatura), MPA (majors) e um advogado representante de plataformas de serviços na Internet, como o Google, Facebook e Amazon (MOTTA, 2018). Dessa forma, o órgão responsável pela formulação das políticas públicas para o audiovisual brasileiro passou a ser dominado por representantes das maiores empresas transnacionais, justamente num momento em que se discutia a regulação do estratégico setor do vídeo sob demanda (VOD), em que as empresas estrangeiras possuíam interesses diretos em afastar qualquer



resquíio de estímulo à introdução dos conteúdos locais independentes, conforme estabelecido na regulação na TV por assinatura.

O governo Bolsonaro aprofundou essa tendência, mas inseriu outros elementos nessa dinâmica de forças institucionais. O audiovisual brasileiro ingressou em uma espécie de encruzilhada, entre os discursos liberal e conservador. O objetivo deste artigo é analisar, com maior profundidade, as características do governo Bolsonaro, entre seus inúmeros paradoxos, e como o setor audiovisual brasileiro foi afetado por essas transformações.

As contradições do governo Bolsonaro na área da cultura e do audiovisual


A posse do governo Bolsonaro inseriu elementos ainda mais tumultuosos na composição do cenário da Ancine, uma vez que buscava um alinhamento improvável entre duas tendências: o discurso liberal e a feição conservadora.

Do lado liberal, representado pelo Ministro da Economia Paulo Guedes, ressurgia o discurso, próximo ao do governo Collor, que o Estado era ineficiente e corrupto, buscando o enxugamento da máquina pública, visando à primazia do setor privado.

Em sua campanha, Bolsonaro enfatizou a necessidade de redução do número de ministérios para no máximo 15. Ao ser eleito, Bolsonaro cumpriu parcialmente o prometido, reduzindo de 29 para 22 ministérios. Aos moldes do governo Collor, a Cultura perdeu o *status* de Ministério e se tornou uma Secretaria. Mas, em vez de estar diretamente ligada à Presidência da República como no governo Collor, a Secretaria de Cultura passou a compor o recém-criado Ministério da Cidadania, que também incorporava aspectos relacionados ao Desenvolvimento Social, Esporte e parte do Trabalho (FERNANDES, 2018). Depois, sem maiores explicações, foi transferida para o Ministério do Turismo.

No entanto, a pasta da Cultura teve momentos de muita atribulação, diante da presença da outra vertente, a conservadora. Por esse prisma, houve uma busca em restringir a expressão plural e diversa das temáticas relativas à cultura, visando a uma direta intervenção do governo nos conteúdos produzidos pelos projetos culturais apoiados pelo governo, atendendo especialmente à demanda de grupos religiosos evangélicos. Dessa forma, como em sua campanha, Bolsonaro criticou o aporte de recursos públicos para projetos voltados para as pautas identitárias, em especial os conteúdos LGBTQIA+.

A primeira controvérsia de Bolsonaro em relação ao setor audiovisual ocorreu em julho de 2019. O próprio Presidente manifestou sua contrariedade em relação à atual política audiovisual. Usou como exemplo o filme *Bruna Surfistinha* (2011), que, segundo o Presidente, não deveria ter recebido recursos públicos por afrontar os valores tradicionais da família, sendo “um

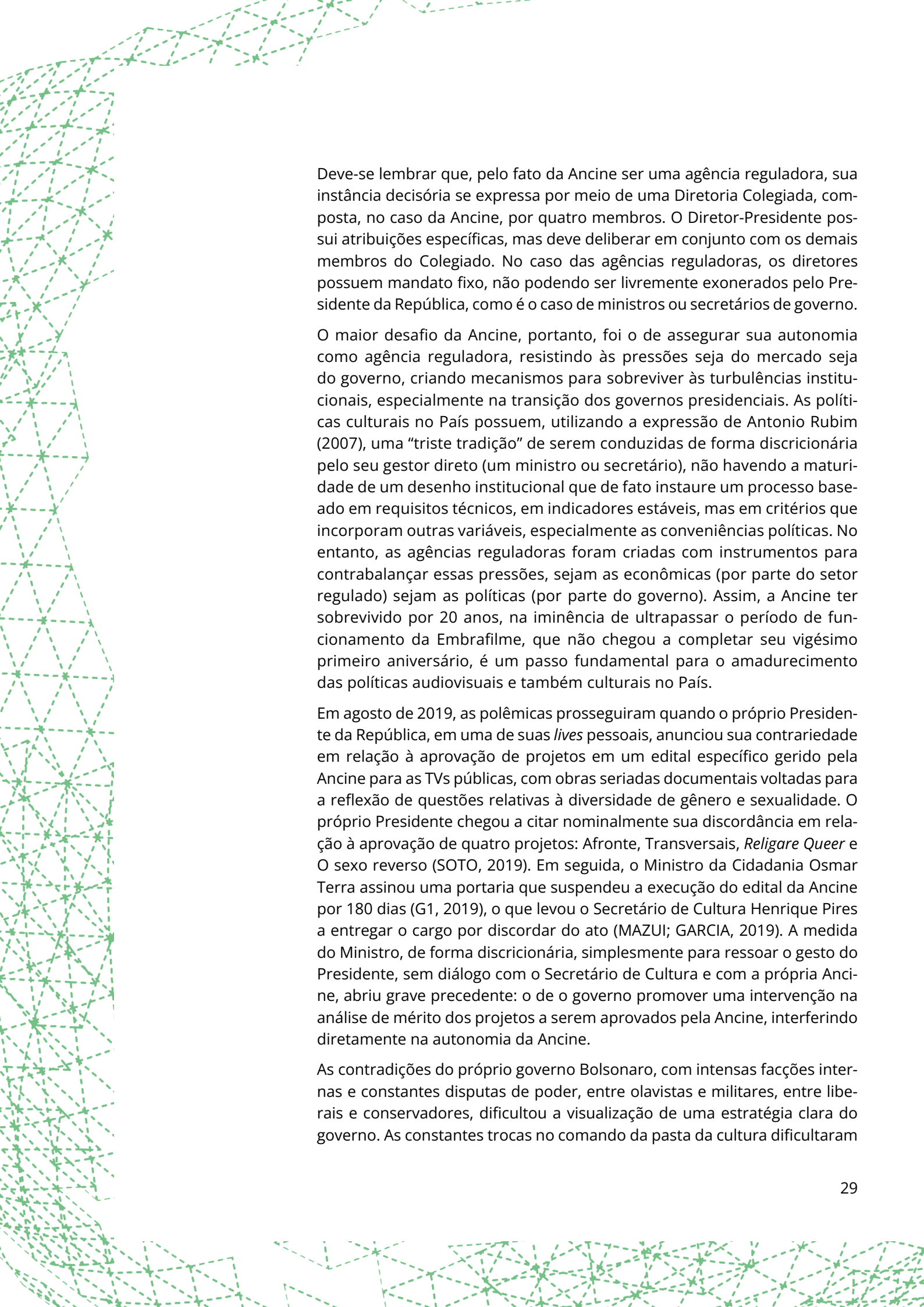


filme pornográfico” (MAIA; MENDES, 2019). Defendeu que os recursos da Ancine deveriam ser utilizados para a realização de filmes sobre nossos “heróis nacionais”, por exemplo. A questão, prolongando os típicos ataques do Presidente durante a campanha, é grave, pois sugere uma direta interferência do Presidente da República na análise de mérito dos projetos a serem aprovados pela Ancine, direcionando o conteúdo dos projetos a receberem financiamento segundo diretrizes ideológicas do governo, em favor de pautas conservadoras. Bolsonaro utilizou uma expressão, muito repercutida a partir de então, que a Ancine deveria utilizar **filtros** para selecionar os projetos. E que, se a Ancine não adotasse esses filtros, o caminho seria extingui-la. Mesmo sem especificar que filtros seriam esses, estava indiretamente evidente sua intenção de intervir na produção de conteúdos das obras audiovisuais financiadas pela agência.

Para enfatizar seu desejo de “acompanhar mais de perto as ações da Ancine”, Bolsonaro anunciou sua intenção de transferir a Ancine do Rio de Janeiro para Brasília. Essa intenção, que acabou não sendo concretizada, seria um enorme contrassenso, pois não foi acompanhada de uma justificativa técnica que gerasse ganhos operacionais para a agência. Além disso, os custos para a transferência do órgão para Brasília seriam injustificáveis, uma vez que a Ancine já se encontrava instalada ocupando dois edifícios no Centro do Rio de Janeiro, tendo que deslocar não apenas seu patrimônio, mas todos os seus servidores.

O que está em jogo é justamente a autonomia da Ancine como um órgão do Estado, e não de Governo, ou ainda, a manutenção da institucionalização da política audiovisual baseada em critérios técnicos, elaborados e executados por especialistas na atividade audiovisual, e não segundo diretrizes discricionárias emitidas diretamente pelo próprio governo, utilizando parâmetros totalmente apartados da lógica de funcionamento próprio do setor, enquanto atividade econômica e cultural.

Na verdade, a Ancine só conseguiu sobreviver às tempestades institucionais, seja no governo Lula (com o projeto Ancinav) seja no governo Bolsonaro, pelo fato de ter sido criada como uma agência reguladora, e não como qualquer outro órgão de governo. Dessa forma, qualquer alteração na estrutura institucional da Ancine poderia criar um precedente que afetaria não apenas o órgão em si, mas as demais agências reguladoras, de setores muito mais consolidados política e economicamente, como os de petróleo (ANP), energia elétrica (Aneel) ou mesmo telecomunicações (Anatel). Desse modo, não seria recomendado alterar qualquer prerrogativa, especialmente um ato drástico como sua extinção, por simples ato discricionário do Presidente da República, porque o mesmo recurso jurídico poderia ser replicado para outra agência reguladora, com consequências muito mais graves na estrutura econômica de setores estratégicos por serem serviços de utilidade pública, explorados por meio de vultosos investimentos, em vários casos com capital estrangeiro.

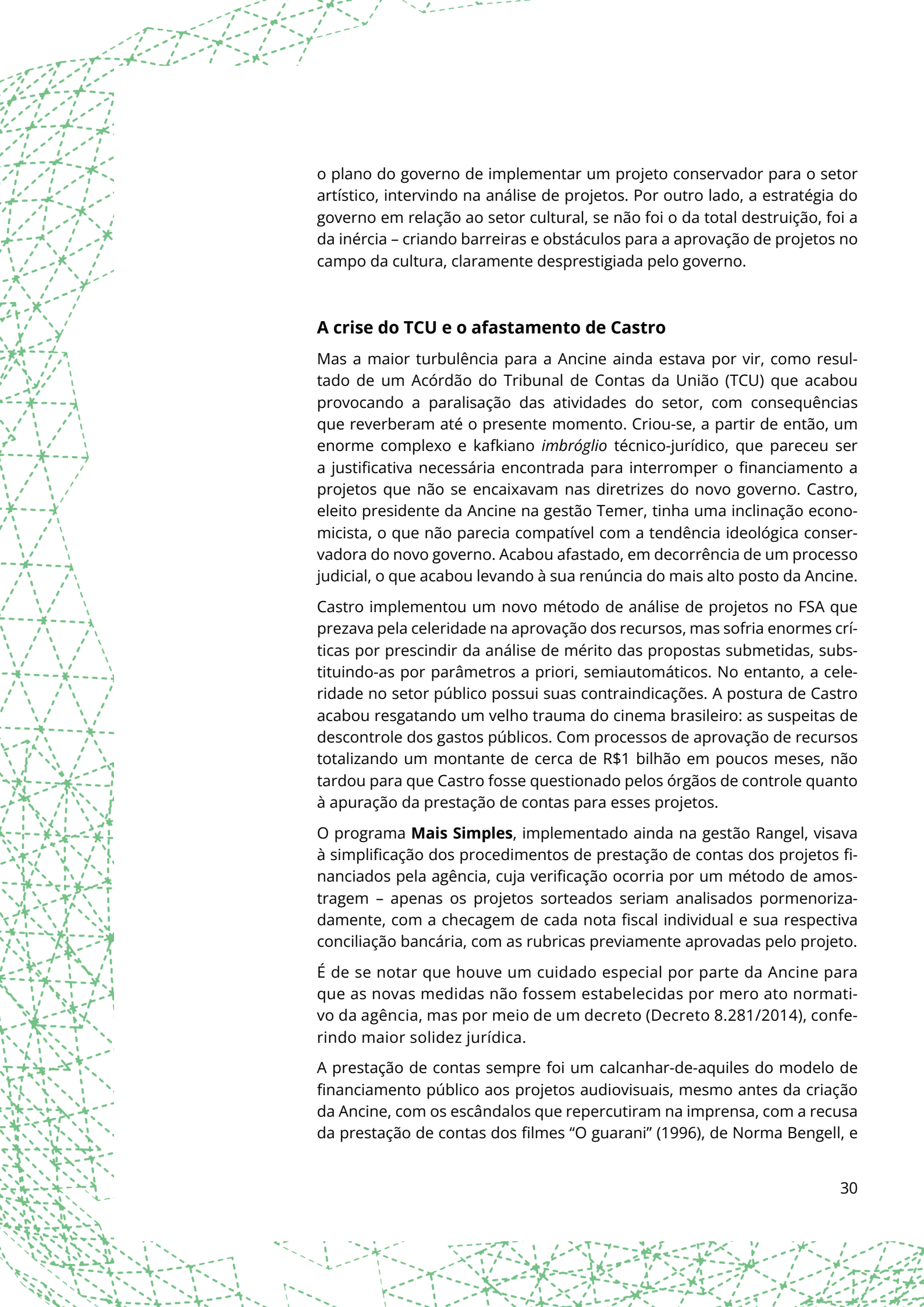


Deve-se lembrar que, pelo fato da Ancine ser uma agência reguladora, sua instância decisória se expressa por meio de uma Diretoria Colegiada, composta, no caso da Ancine, por quatro membros. O Diretor-Presidente possui atribuições específicas, mas deve deliberar em conjunto com os demais membros do Colegiado. No caso das agências reguladoras, os diretores possuem mandato fixo, não podendo ser livremente exonerados pelo Presidente da República, como é o caso de ministros ou secretários de governo.

O maior desafio da Ancine, portanto, foi o de assegurar sua autonomia como agência reguladora, resistindo às pressões seja do mercado seja do governo, criando mecanismos para sobreviver às turbulências institucionais, especialmente na transição dos governos presidenciais. As políticas culturais no País possuem, utilizando a expressão de Antonio Rubim (2007), uma “triste tradição” de serem conduzidas de forma discricionária pelo seu gestor direto (um ministro ou secretário), não havendo a maturidade de um desenho institucional que de fato instaure um processo baseado em requisitos técnicos, em indicadores estáveis, mas em critérios que incorporam outras variáveis, especialmente as conveniências políticas. No entanto, as agências reguladoras foram criadas com instrumentos para contrabalançar essas pressões, sejam as econômicas (por parte do setor regulado) sejam as políticas (por parte do governo). Assim, a Ancine ter sobrevivido por 20 anos, na iminência de ultrapassar o período de funcionamento da Embrafilme, que não chegou a completar seu vigésimo primeiro aniversário, é um passo fundamental para o amadurecimento das políticas audiovisuais e também culturais no País.

Em agosto de 2019, as polêmicas prosseguiram quando o próprio Presidente da República, em uma de suas *lives* pessoais, anunciou sua contrariedade em relação à aprovação de projetos em um edital específico gerido pela Ancine para as TVs públicas, com obras seriadas documentais voltadas para a reflexão de questões relativas à diversidade de gênero e sexualidade. O próprio Presidente chegou a citar nominalmente sua discordância em relação à aprovação de quatro projetos: *Afronte*, *Transversais*, *Religare Queer* e *O sexo reverso* (SOTO, 2019). Em seguida, o Ministro da Cidadania Osmar Terra assinou uma portaria que suspendeu a execução do edital da Ancine por 180 dias (G1, 2019), o que levou o Secretário de Cultura Henrique Pires a entregar o cargo por discordar do ato (MAZUI; GARCIA, 2019). A medida do Ministro, de forma discricionária, simplesmente para ressoar o gesto do Presidente, sem diálogo com o Secretário de Cultura e com a própria Ancine, abriu grave precedente: o de o governo promover uma intervenção na análise de mérito dos projetos a serem aprovados pela Ancine, interferindo diretamente na autonomia da Ancine.

As contradições do próprio governo Bolsonaro, com intensas facções internas e constantes disputas de poder, entre olavistas e militares, entre liberais e conservadores, dificultou a visualização de uma estratégia clara do governo. As constantes trocas no comando da pasta da cultura dificultaram



o plano do governo de implementar um projeto conservador para o setor artístico, intervindo na análise de projetos. Por outro lado, a estratégia do governo em relação ao setor cultural, se não foi o da total destruição, foi a da inércia – criando barreiras e obstáculos para a aprovação de projetos no campo da cultura, claramente desprestigiada pelo governo.

A crise do TCU e o afastamento de Castro


Mas a maior turbulência para a Ancine ainda estava por vir, como resultado de um Acórdão do Tribunal de Contas da União (TCU) que acabou provocando a paralisação das atividades do setor, com consequências que reverberam até o presente momento. Criou-se, a partir de então, um enorme complexo e kafkiano *imbróglío* técnico-jurídico, que pareceu ser a justificativa necessária encontrada para interromper o financiamento a projetos que não se encaixavam nas diretrizes do novo governo. Castro, eleito presidente da Ancine na gestão Temer, tinha uma inclinação economicista, o que não parecia compatível com a tendência ideológica conservadora do novo governo. Acabou afastado, em decorrência de um processo judicial, o que acabou levando à sua renúncia do mais alto posto da Ancine.

Castro implementou um novo método de análise de projetos no FSA que prezava pela celeridade na aprovação dos recursos, mas sofria enormes críticas por prescindir da análise de mérito das propostas submetidas, substituindo-as por parâmetros a priori, semiautomáticos. No entanto, a celeridade no setor público possui suas contraindicações. A postura de Castro acabou resgatando um velho trauma do cinema brasileiro: as suspeitas de descontrole dos gastos públicos. Com processos de aprovação de recursos totalizando um montante de cerca de R\$1 bilhão em poucos meses, não tardou para que Castro fosse questionado pelos órgãos de controle quanto à apuração da prestação de contas para esses projetos.

O programa **Mais Simples**, implementado ainda na gestão Rangel, visava à simplificação dos procedimentos de prestação de contas dos projetos financiados pela agência, cuja verificação ocorria por um método de amostragem – apenas os projetos sorteados seriam analisados pormenorizadamente, com a checagem de cada nota fiscal individual e sua respectiva conciliação bancária, com as rubricas previamente aprovadas pelo projeto.

É de se notar que houve um cuidado especial por parte da Ancine para que as novas medidas não fossem estabelecidas por mero ato normativo da agência, mas por meio de um decreto (Decreto 8.281/2014), conferindo maior solidez jurídica.

A prestação de contas sempre foi um calcanhar-de-aquiles do modelo de financiamento público aos projetos audiovisuais, mesmo antes da criação da Ancine, com os escândalos que repercutiram na imprensa, com a recusa da prestação de contas dos filmes “O guarani” (1996), de Norma Bengell, e




o polêmico “Chatô” (2015), de Guilherme Fontes, financiados pelas leis de incentivo à cultura, baseadas em renúncia fiscal.

Era notório que o modelo tradicional de prestação de contas, em que o produtor entregava, após a conclusão do filme, centenas de notas fiscais, que deveriam ser checadas uma a uma, em relação a cada uma das rubricas previamente aprovadas para a execução do projeto, provocava enormes distorções, uma vez que o processo de realização de uma obra artística de alto valor agregado inevitavelmente incorria em algum percentual de imprevisto e remanejamento. O processo de realização de um filme é extremamente diferente do processo de fabricação de uma commodity ou ainda de um prédio da construção civil, em que os padrões de previsibilidade são muito maiores. O processo de elaboração de um filme está mais próximo da produção de um bem de protótipo, de alto valor agregado, com investimentos maciços em pesquisa e desenvolvimento (P&D), como os da indústria farmacêutica e automobilística, do que os dos setores industriais mais tradicionais. Assim, o modelo encontrado para a prestação de contas era por demais engessado, pois não permitia uma razoável flexibilidade para a adaptação da peça orçamentária às modificações do plano de filmagem à medida dos desafios que toda a produção audiovisual naturalmente incorre.

Desse modo, os questionamentos dos órgãos de controle, em especial o TCU, não foram incomuns ao longo de toda a trajetória da Ancine, pois era difícil para o órgão compreender as especificidades do setor audiovisual e tentar harmonizá-las com o necessário arcabouço legal, fornecendo solidez institucional para o modelo de prestação de contas. Os fantasmas das acusações de malversação de recursos públicos e de favorecimento, herdados desde a Embrafilme, ainda estavam presentes no desenho das políticas públicas para o audiovisual. Assim, de um lado, a classe audiovisual reclamava da excessiva burocracia, clamando por uma maior flexibilização, e, de outro, o TCU urgia da Ancine uma maior celeridade e eficiência na aplicação das normas vigentes, de modo que o Diretor-Presidente da Ancine precisava atuar com parcimônia, diante desse equilíbrio um tanto improvável.

Acórdãos do TCU questionando aspectos pontuais da prestação de contas foram emitidos durante as gestões tanto de Dahl quanto de Rangel, mas os diretores souberam responder de forma satisfatória. As demandas dos órgãos de controle geravam ajustes e aperfeiçoamentos do modelo de prestação de contas, não inviabilizando a atividade, mas cumprindo seu papel institucional de zelo com os recursos públicos.

Nesse sentido, o TCU enviou à Ancine, no final de março de 2019, o Acórdão 721/2019, com questionamentos sobre o modelo de prestação de contas da agência. Em linhas gerais, o Acórdão incidia em três pontos principais: a alteração da metodologia do Ancine +Simples, o aperfeiçoamento dos procedimentos normativos da prestação de contas e a superação do passivo de projetos em estágio de análise não concluída de prestação de contas junto à Ancine.



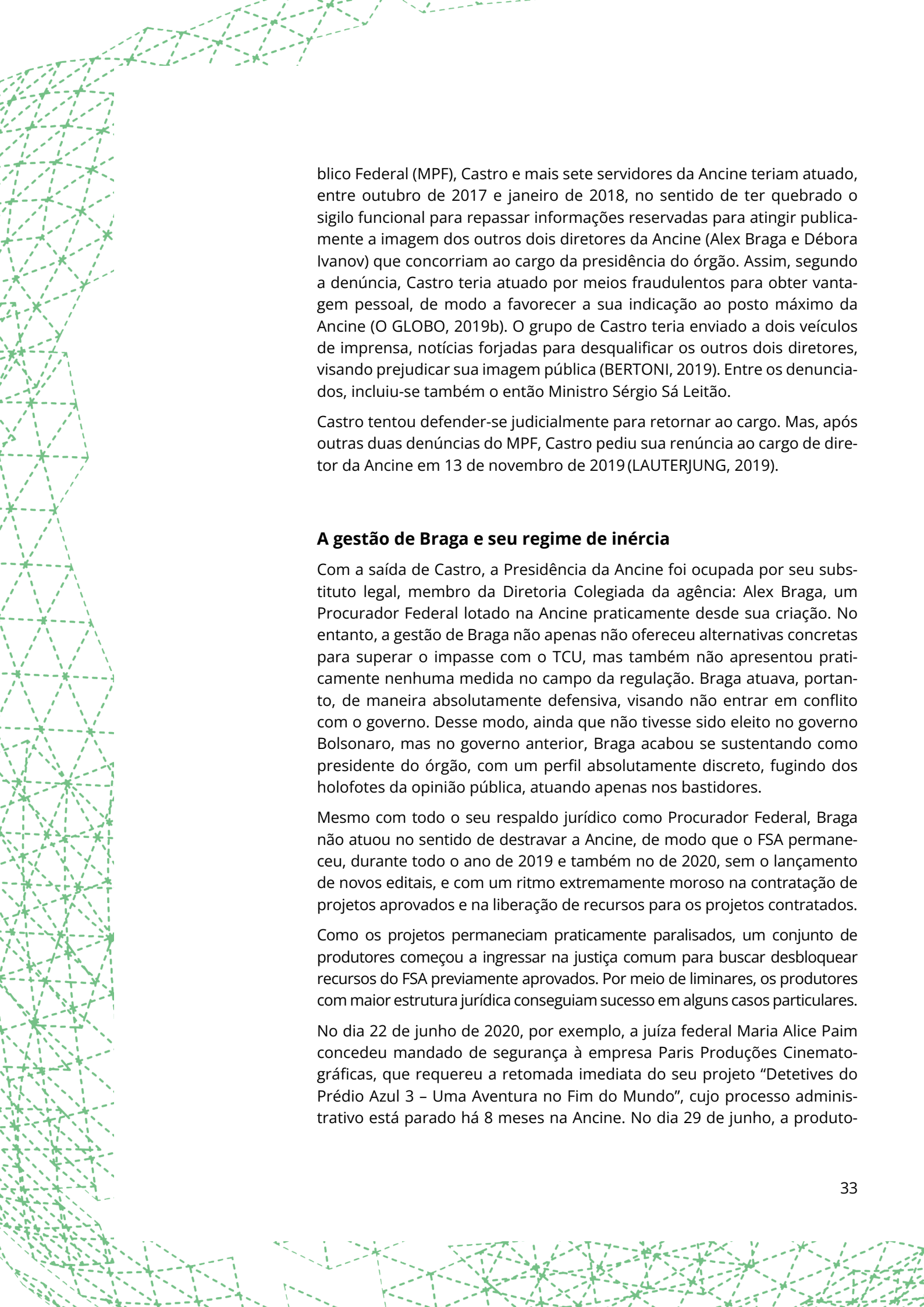
No entanto, em resposta ao Acórdão do TCU, Castro resolveu adotar uma medida drástica: por meio de um despacho, em 18/04/2019, sem consulta aos demais diretores, simplesmente paralisou as atividades da Ancine, quanto à aprovação de novos projetos e liberação de recursos para os já contratados, até que houvesse um parecer conclusivo do TCU sobre a continuidade das ações da Ancine (LIMA, 2019).

Ainda que o Acórdão 721/19 apresentasse questionamentos mais graves que os anteriores, que necessitariam de alterações significativas na própria estrutura da prestação de contas da agência, de todo modo, não era a primeira vez que o TCU inquiria a Ancine. Sabia-se, portanto, que os questionamentos não eram simplesmente ordens imediatas de execução, mas que poderiam sofrer ajustes diante das argumentações da agência, como já havia acontecido em ocasiões anteriores.

Contudo, a forma abrupta como Castro respondeu à demanda do TCU, sem nenhum diálogo tanto com a classe audiovisual, quanto internamente à própria agência (seja com o Colegiado seja com as áreas técnicas), fragilizou ainda mais a posição do Diretor-Presidente. Castro foi rebatido inclusive pelo próprio Ministro do TCU André Luís de Carvalho, que enfatizou que o Acórdão foi proferido no sentido de alertar a direção da Ancine sobre a necessidade de correção de rumos, e não como ordem expressa para interromper imediatamente a atividade do setor, cuja decisão foi particular e exclusiva do Diretor-Presidente do órgão (GIANNINI; RISTOW, 2019).

Após essa medida, seguiu-se um período bastante conturbado de idas e vindas entre a Ancine e o TCU. Após as argumentações oferecidas pela Ancine e pelo setor audiovisual em reuniões com o TCU, e a imensa repercussão pública da paralisação, houve, em 16/05/2019, a publicação de novo Acórdão (992/2019). Com o mesmo, a Ancine entendeu que existia segurança jurídica para voltar às suas atividades operacionais de fomento, dado um plano de ação para a superação do enorme passivo de prestação de contas (POSSEBON, 2019). Contudo, as atividades não voltaram à plena normalidade, já que permaneceram muitas lacunas sobre as devidas medidas para a correção de rumos. Os gestores e até mesmo servidores da Ancine ficaram receosos de serem responsabilizados judicialmente pela aprovação e liberação de recursos dos projetos.

A reação desproporcional de Castro manifestava seu progressivo isolamento no Colegiado da Ancine. Castro, bem como alguns de seus assessores diretos, já estava sendo investigado judicialmente, fato tornado público pela ação da Polícia Federal no próprio escritório central da Ancine em dezembro de 2018. No entanto, a saída de Castro já era iminente: em 30 de agosto de 2019, o Presidente Bolsonaro publicou um Decreto afastando Castro do cargo de Diretor-Presidente da Ancine, atendendo à decisão da juíza Adriana Cruz, titular da 5ª Vara Federal Criminal do Rio de Janeiro (O GLOBO, 2019a). Segundo a denúncia originalmente apresentada pelo Ministério Pú-



blico Federal (MPF), Castro e mais sete servidores da Ancine teriam atuado, entre outubro de 2017 e janeiro de 2018, no sentido de ter quebrado o sigilo funcional para repassar informações reservadas para atingir publicamente a imagem dos outros dois diretores da Ancine (Alex Braga e Débora Ivanov) que concorriam ao cargo da presidência do órgão. Assim, segundo a denúncia, Castro teria atuado por meios fraudulentos para obter vantagem pessoal, de modo a favorecer a sua indicação ao posto máximo da Ancine (O GLOBO, 2019b). O grupo de Castro teria enviado a dois veículos de imprensa, notícias forjadas para desqualificar os outros dois diretores, visando prejudicar sua imagem pública (BERTONI, 2019). Entre os denunciados, incluiu-se também o então Ministro Sérgio Sá Leitão.

Castro tentou defender-se judicialmente para retornar ao cargo. Mas, após outras duas denúncias do MPF, Castro pediu sua renúncia ao cargo de diretor da Ancine em 13 de novembro de 2019 (LAUTERJUNG, 2019).

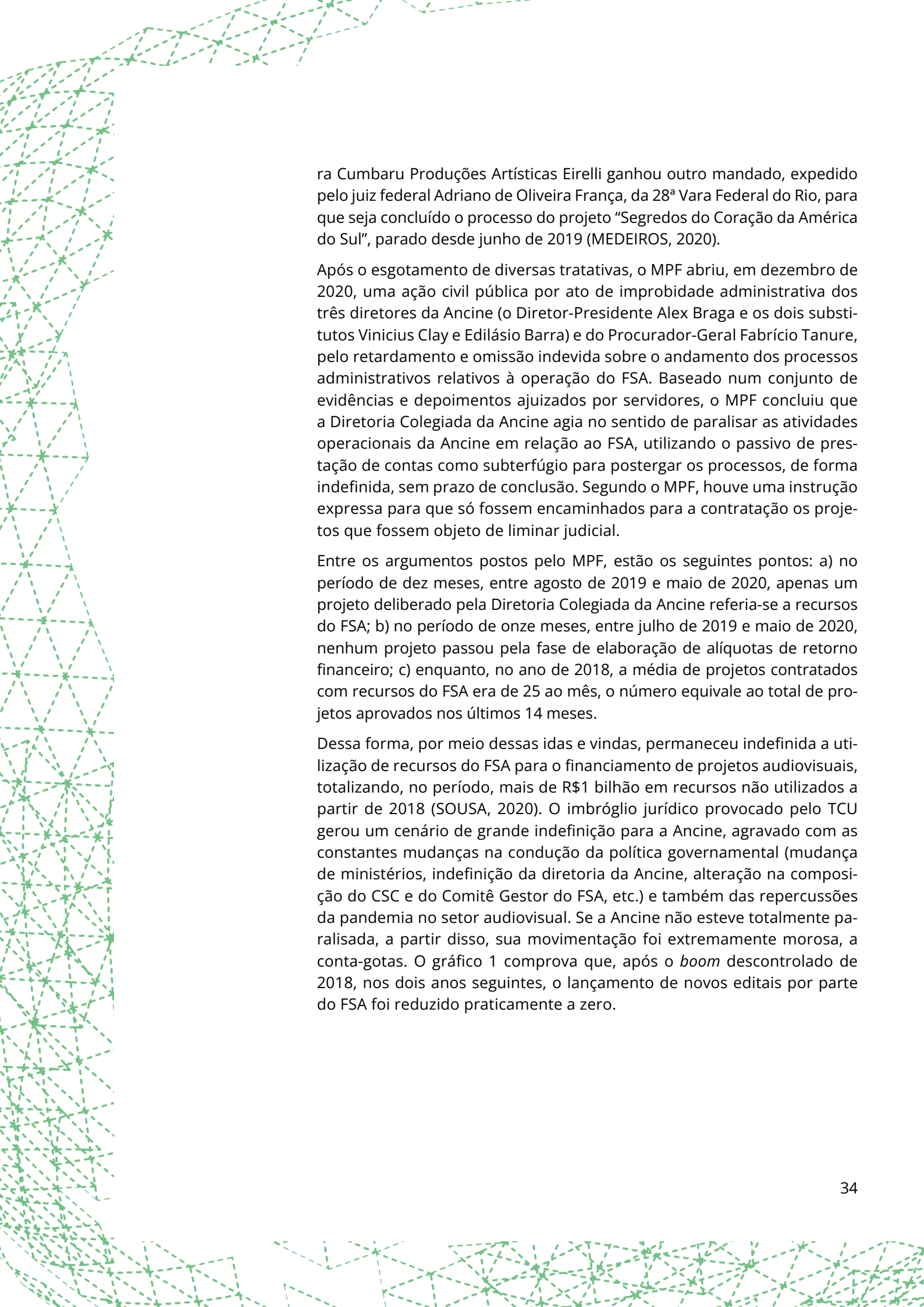
A gestão de Braga e seu regime de inércia

Com a saída de Castro, a Presidência da Ancine foi ocupada por seu substituto legal, membro da Diretoria Colegiada da agência: Alex Braga, um Procurador Federal lotado na Ancine praticamente desde sua criação. No entanto, a gestão de Braga não apenas não ofereceu alternativas concretas para superar o impasse com o TCU, mas também não apresentou praticamente nenhuma medida no campo da regulação. Braga atuava, portanto, de maneira absolutamente defensiva, visando não entrar em conflito com o governo. Desse modo, ainda que não tivesse sido eleito no governo Bolsonaro, mas no governo anterior, Braga acabou se sustentando como presidente do órgão, com um perfil absolutamente discreto, fugindo dos holofotes da opinião pública, atuando apenas nos bastidores.

Mesmo com todo o seu respaldo jurídico como Procurador Federal, Braga não atuou no sentido de destravar a Ancine, de modo que o FSA permaneceu, durante todo o ano de 2019 e também no de 2020, sem o lançamento de novos editais, e com um ritmo extremamente moroso na contratação de projetos aprovados e na liberação de recursos para os projetos contratados.

Como os projetos permaneciam praticamente paralisados, um conjunto de produtores começou a ingressar na justiça comum para buscar desbloquear recursos do FSA previamente aprovados. Por meio de liminares, os produtores com maior estrutura jurídica conseguiam sucesso em alguns casos particulares.

No dia 22 de junho de 2020, por exemplo, a juíza federal Maria Alice Paim concedeu mandado de segurança à empresa Paris Produções Cinematográficas, que requereu a retomada imediata do seu projeto “Detetives do Prédio Azul 3 – Uma Aventura no Fim do Mundo”, cujo processo administrativo está parado há 8 meses na Ancine. No dia 29 de junho, a produto-



ra Cumbaru Produções Artísticas Eirelli ganhou outro mandado, expedido pelo juiz federal Adriano de Oliveira França, da 28ª Vara Federal do Rio, para que seja concluído o processo do projeto “Segredos do Coração da América do Sul”, parado desde junho de 2019 (MEDEIROS, 2020).

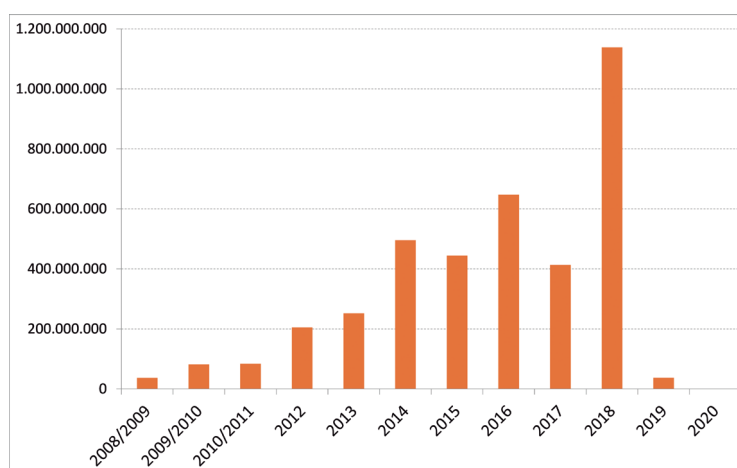
Após o esgotamento de diversas tratativas, o MPF abriu, em dezembro de 2020, uma ação civil pública por ato de improbidade administrativa dos três diretores da Ancine (o Diretor-Presidente Alex Braga e os dois substitutos Vinicius Clay e Edilásio Barra) e do Procurador-Geral Fabrício Tanure, pelo retardamento e omissão indevida sobre o andamento dos processos administrativos relativos à operação do FSA. Baseado num conjunto de evidências e depoimentos ajuizados por servidores, o MPF concluiu que a Diretoria Colegiada da Ancine agia no sentido de paralisar as atividades operacionais da Ancine em relação ao FSA, utilizando o passivo de prestação de contas como subterfúgio para postergar os processos, de forma indefinida, sem prazo de conclusão. Segundo o MPF, houve uma instrução expressa para que só fossem encaminhados para a contratação os projetos que fossem objeto de liminar judicial.

Entre os argumentos postos pelo MPF, estão os seguintes pontos: a) no período de dez meses, entre agosto de 2019 e maio de 2020, apenas um projeto deliberado pela Diretoria Colegiada da Ancine referia-se a recursos do FSA; b) no período de onze meses, entre julho de 2019 e maio de 2020, nenhum projeto passou pela fase de elaboração de alíquotas de retorno financeiro; c) enquanto, no ano de 2018, a média de projetos contratados com recursos do FSA era de 25 ao mês, o número equivale ao total de projetos aprovados nos últimos 14 meses.

Dessa forma, por meio dessas idas e vindas, permaneceu indefinida a utilização de recursos do FSA para o financiamento de projetos audiovisuais, totalizando, no período, mais de R\$1 bilhão em recursos não utilizados a partir de 2018 (SOUSA, 2020). O imbróglio jurídico provocado pelo TCU gerou um cenário de grande indefinição para a Ancine, agravado com as constantes mudanças na condução da política governamental (mudança de ministérios, indefinição da diretoria da Ancine, alteração na composição do CSC e do Comitê Gestor do FSA, etc.) e também das repercussões da pandemia no setor audiovisual. Se a Ancine não esteve totalmente paralisada, a partir disso, sua movimentação foi extremamente morosa, a conta-gotas. O gráfico 1 comprova que, após o *boom* descontrolado de 2018, nos dois anos seguintes, o lançamento de novos editais por parte do FSA foi reduzido praticamente a zero.

Gráfico 1 – Editais lançados pelo FSA por ano – Valores (R\$)

Fonte: FSA/Ancine (2008/2020).

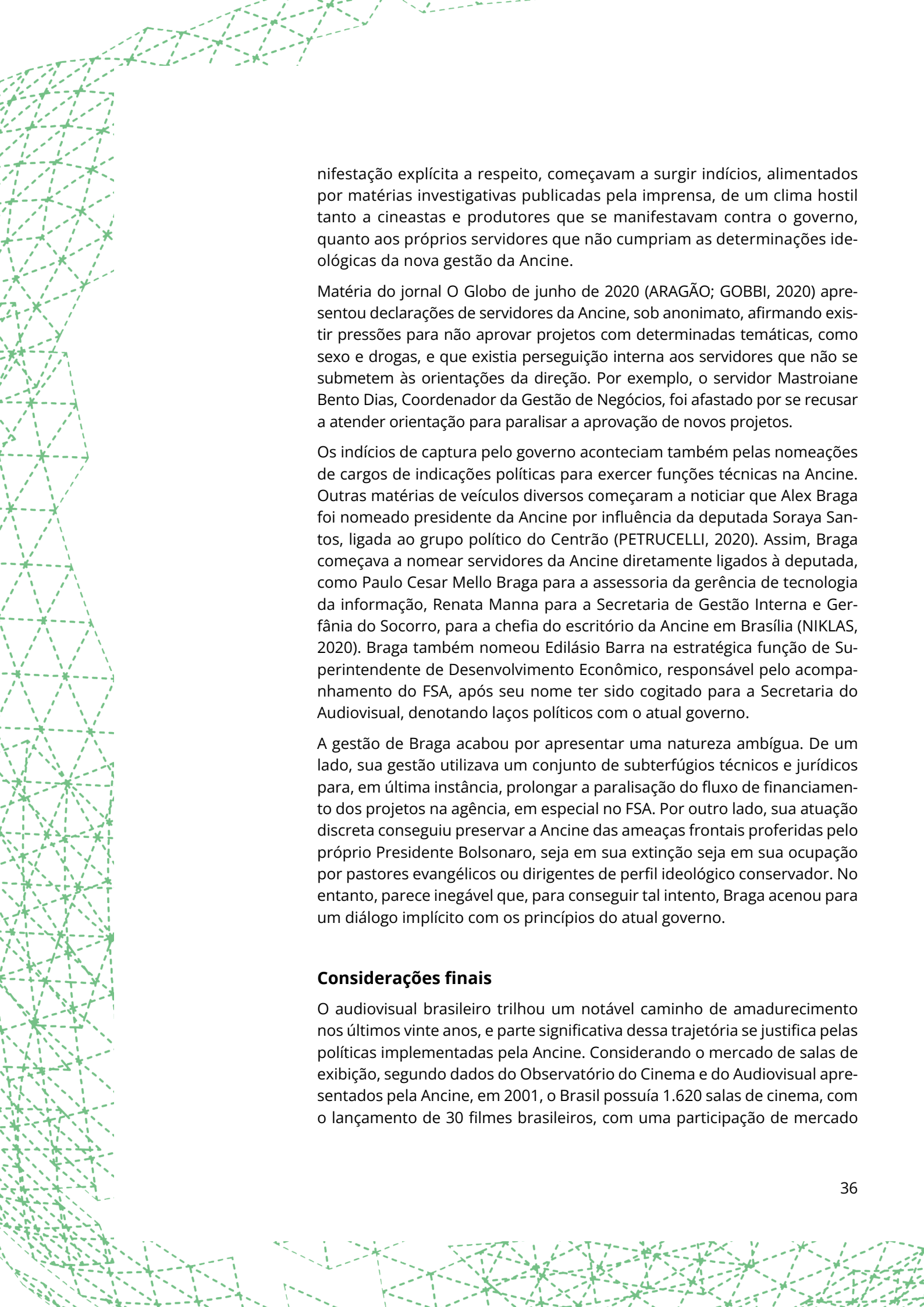


Apesar de seu perfil aparentemente neutro, como um Procurador Federal que não era direto representante nem dos cineastas (como Gustavo Dahl) nem do governo (como Manoel Rangel), a gestão de Braga foi levantando indícios de captura pelo governo, também no perfil ideológico. A adesão, no entanto, não era explícita: o estilo discreto de Braga evitava as polêmicas e as declarações na imprensa. Uma das hipóteses é que Braga precisava sinalizar ao governo uma certa adesão aos seus preceitos para que permanecesse como Presidente do órgão.

Em dezembro de 2019, Braga ordenou a retirada de cartazes de filmes brasileiros que adornavam as paredes e corredores da agência, assim como do *site* da instituição. Segundo informado por Érico Cazarré, diretor de comunicação da Ancine, a impossibilidade de exibir todos os cartazes, sendo necessária uma seleção, feria a impessoalidade do órgão gestor, sendo, então preferível optar pela retirada de todos eles (FINOTTI, 2019). Um gesto no mínimo grosseiro, visto que a exposição dos cartazes claramente não se configurava numa ação de promoção comercial, mas simplesmente alguns exemplos do reconhecimento das ações da própria agência no desenvolvimento do audiovisual brasileiro.

No mesmo mês, servidores da Ancine, em condição de anonimato, afirmaram que a Ancine vetou a exibição do filme “A vida invisível” (2019), de Karim Aïnouz, numa mostra interna, exclusivamente dedicada aos servidores da Ancine. O filme, representante do Brasil no Oscar de 2020, é estrelado por Fernanda Montenegro, que havia sido recentemente atacada por Roberto Alvim, então Secretário de Cultura. O evento foi cancelado pelo Secretário de Gestão Interna, que afirmou que o projetor estava quebrado, mas os servidores descobriram que não havia nada de errado com o equipamento (GHIROTTI, 2019).

Ações como essa levantavam a suspeita de que a Ancine, sob a gestão de Braga, passava a ser diretamente capturada pelo governo, no que tange ao perfil ideológico. Ainda que publicamente não houvesse nenhuma ma-



nifestação explícita a respeito, começavam a surgir indícios, alimentados por matérias investigativas publicadas pela imprensa, de um clima hostil tanto a cineastas e produtores que se manifestavam contra o governo, quanto aos próprios servidores que não cumpriam as determinações ideológicas da nova gestão da Ancine.


Matéria do jornal O Globo de junho de 2020 (ARAGÃO; GOBBI, 2020) apresentou declarações de servidores da Ancine, sob anonimato, afirmando existir pressões para não aprovar projetos com determinadas temáticas, como sexo e drogas, e que existia perseguição interna aos servidores que não se submetem às orientações da direção. Por exemplo, o servidor Mastroiane Bento Dias, Coordenador da Gestão de Negócios, foi afastado por se recusar a atender orientação para paralisar a aprovação de novos projetos.

Os indícios de captura pelo governo aconteciam também pelas nomeações de cargos de indicações políticas para exercer funções técnicas na Ancine. Outras matérias de veículos diversos começaram a noticiar que Alex Braga foi nomeado presidente da Ancine por influência da deputada Soraya Santos, ligada ao grupo político do Centrão (PETRUCELLI, 2020). Assim, Braga começava a nomear servidores da Ancine diretamente ligados à deputada, como Paulo Cesar Mello Braga para a assessoria da gerência de tecnologia da informação, Renata Manna para a Secretaria de Gestão Interna e Gerfânia do Socorro, para a chefia do escritório da Ancine em Brasília (NIKLAS, 2020). Braga também nomeou Edilásio Barra na estratégica função de Superintendente de Desenvolvimento Econômico, responsável pelo acompanhamento do FSA, após seu nome ter sido cogitado para a Secretaria do Audiovisual, denotando laços políticos com o atual governo.

A gestão de Braga acabou por apresentar uma natureza ambígua. De um lado, sua gestão utilizava um conjunto de subterfúgios técnicos e jurídicos para, em última instância, prolongar a paralisação do fluxo de financiamento dos projetos na agência, em especial no FSA. Por outro lado, sua atuação discreta conseguiu preservar a Ancine das ameaças frontais proferidas pelo próprio Presidente Bolsonaro, seja em sua extinção seja em sua ocupação por pastores evangélicos ou dirigentes de perfil ideológico conservador. No entanto, parece inegável que, para conseguir tal intento, Braga acenou para um diálogo implícito com os princípios do atual governo.

Considerações finais

O audiovisual brasileiro trilhou um notável caminho de amadurecimento nos últimos vinte anos, e parte significativa dessa trajetória se justifica pelas políticas implementadas pela Ancine. Considerando o mercado de salas de exibição, segundo dados do Observatório do Cinema e do Audiovisual apresentados pela Ancine, em 2001, o Brasil possuía 1.620 salas de cinema, com o lançamento de 30 filmes brasileiros, com uma participação de mercado



de 9%. Em 2019, foram lançados 153 longas-metragens brasileiros, o que correspondeu a 13,7% de um mercado que totalizava 3.496 salas de exibição. No mercado de TV por assinatura, a participação do conteúdo brasileiro de produção independente também cresceu consideravelmente, como efeito das cotas de programação dispostas na Lei 12.485/11.

No entanto, no governo Bolsonaro, estimulado pelo impasse com o TCU, houve a paralisação do financiamento às obras brasileiras pelo FSA. A pandemia da COVID-19 aprofundou um cenário de crise institucional que já estava estabelecido desde o início do atual governo. Nesse debate político, o que está em jogo é se a Ancine é de fato autônoma, como é o atributo de uma agência reguladora, para exercer sua missão institucional: desenvolver um plano de desenvolvimento sustentável para o audiovisual brasileiro, independentemente das matrizes políticas e ideológicas do governo em vigor. Pelos elementos acima, concluímos que, mesmo em contraponto aos seus atributos legais, a autonomia da Ancine durante o período Bolsonaro foi bastante limitada.

Com o fim do mandato de Braga em maio de 2021, o governo esteve numa situação irremediável de nomear novos diretores, visto que, não mais restavam diretores oficialmente nomeados, mas apenas temporários. Desse modo, entre abril e julho de 2021, o Presidente encaminhou a recondução de Alex Braga, além dos nomes de Vinicius Clay e de Tiago Mafra, dois servidores concursados do próprio órgão, para os cargos da diretoria da Ancine. Em 8 de julho de 2021, os três candidatos foram aprovados pelo Senado Federal.

Desse modo, ainda que a Ancine possua instrumentos de autonomia administrativa, como agência reguladora, a atuação ambígua de Braga, com elementos que indicam aderência ideológica com o governo Bolsonaro, prolongando o impasse com o TCU que culminou no não lançamento de novas linhas do FSA, resultou em sua recondução para a presidência do órgão. Deve-se lembrar que Braga foi nomeado como diretor pelo então presidente Michel Temer, permanecendo durante o governo Bolsonaro. Com um novo mandato fixo, agora não mais temporário, Braga terá mais autonomia, ou prolongará as diretrizes ideológicas do governo Bolsonaro? Por outro lado, foram também nomeados dois outros diretores, que são servidores concursados do órgão. Mesmo sendo servidores de carreira, os dois diretores-servidores denotarão aderência às matrizes ideológicas do governo Bolsonaro ou lutarão, por serem maioria, por políticas de maior referência técnica e autonomia do órgão? Segundo a nova lei das agências reguladoras, os novos diretores foram empossados para um mandato fixo de cinco anos, de modo que permanecerão até meados de 2026. Portanto, seus mandatos envolverão praticamente todo o período de gestão do próximo Presidente da República, que não poderá exonerá-los. Dessa forma, novos embates devem ser vislumbrados no campo da política pública do audiovisual brasileiro, que se prolongarão com resultados imprevisíveis pelos próximos anos.

Referências

- ANCINE. Valor adicionado pelo setor audiovisual. Agência Nacional do Cinema, Observatório do Cinema e do Audiovisual. **ANCINE**, 2016. Disponível em: https://oca.Ancine.gov.br/download/file/_fid/3535. Acesso em: 10 jan. 2022.
- ARAGÃO, Alexandre Santos de. **Agências Reguladoras e a Evolução do Direito Administrativo Econômico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2013.
- ARAGÃO, Helena; GOBBI, Nelson. Produtoras acionam a Justiça para Ancine liberar verbas aprovadas. **O GLOBO**, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/produtoras-acionam-justica-para-Ancine-liberar-verbas-aprovadas-24465793>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- BERTONI, Ernesto. Quais as suspeitas de crimes que recaem sobre a gestão da Ancine. **Nexo**, 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/09/03/Quais-as-suspeitas-de-crimes-que-recaem-sobre-a-gest%C3%A3o-da-Ancine>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- CAMARGOS, Carla Gomide Santana de. **Produção audiovisual independente e televisão: a luta pelo espaço de exibição**. 2011. 251 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- COMPAINÉ, Benjamin M.; GOMERY, Douglas. **Who owns the media?: competition and concentration in the mass media industry**. Londres: Routledge, 2000.
- FERNANDES, Marina Rossato. **Políticas Públicas Para o Audiovisual: o Caso Ancinav**. São Paulo: Alameda, 2017.
- FERNANDES, Thalita; CARAM, Bernardo; ALEGRETTI, Laís. Governo Bolsonaro confirma 22 ministérios, sete a mais do que o prometido. **Folha de São Paulo**, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/12/governo-bolsonaro-confirma-22-ministerios-sete-a-mais-do-que-o-prometido.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- FINOTTI, André. Ancine retira cartazes de filmes de sua sede e dados sobre filmes de site. **Folha de São Paulo**, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/12/Ancine-retira-cartazes-de-filmes-de-sua-sede-e-dados-sobre-filmes-de-site.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- FORNAZARI, Fabio Kobl. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav. **Revista de Administração Pública**, v. 40, n. 4, p. 647-678, 2006. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/6845>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- G1. Governo Bolsonaro suspende edital com séries de temas LGBT, após críticas do presidente. **G1**, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/08/21/governo-bolsonaro-suspende-edital-com-series-de-temas-lgbt-apos-criticas-do-presidente.ghtml>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- GIANNINI, Alessandro; RISTOW, Fabiano. 'O TCU não determinou a suspensão das atividades da Ancine', diz relator de acórdão. **O Globo**, 2019.

Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/o-tcu-nao-determinou-suspensao-das-atividades-da-Ancine-diz-relator-de-acordao-23574693>. Acesso em: 10 jan. 2022.

GHIROTTI, Edoardo. Ancine proíbe servidores de exibirem filme brasileiro inscrito no Oscar. **Veja**, 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/Ancine-proibe-servidores-de-exibirem-filme-brasileiro-inscrito-no-oscar/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus editorial, 2015.

IKEDA, Marcelo. **Lei da Ancine comentada**: Medida Provisória n. 2228-1/01. Rio de Janeiro: WSET multimídia, 2012.

IOSIFIDIS, Petros. **Global Media and Communication Policy**: An International Perspective. [S./]: Palgrave Macmillan UK, 2011.

KUNZ, William M. **Culture conglomerates**: consolidation in the motion picture and television industries. Nova Iorque: Rowman & Littlefield, 2007.

LAUTERJUNG, Fernando. Christian de Castro renuncia ao cargo. **Tela Viva**, 2019. Disponível em: <https://telaviva.com.br/13/11/2019/christian-de-castro-renuncia-ao-cargo/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

LIMA, Heverton Souza. **A Lei da TV paga**: impactos no mercado audiovisual. 2015. 149 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

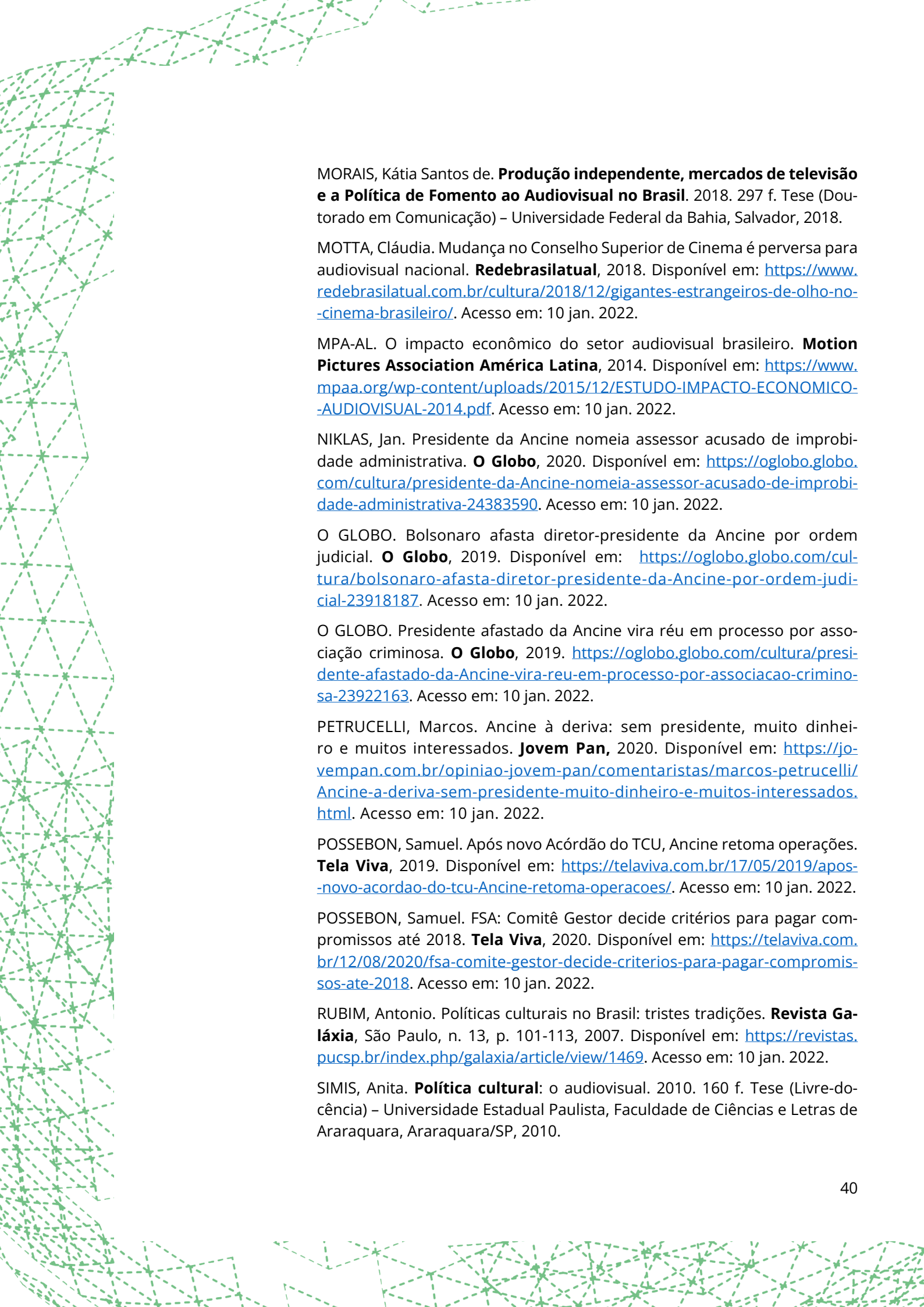
LIMA, Juliana Domingos de. O que é a Ancine. E por que ela enfrenta um impasse. **Nexo**, 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/04/07/O-que-%C3%A9-a-Ancine.-E-por-que-ela-enfrenta-um-impasse>. Acesso em: 10 jan. 2022.

MAIA, Gustavo; MENDES, Adriana. Bolsonaro: 'Não posso admitir filmes como Bruna Surfistinha com dinheiro público'. **O Globo**, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-nao-posso-admitir-filmes-como-bruna-surfistinha-com-dinheiro-publico-23817326>. Acesso em: 10 jan. 2022.

MARSON, Melina. **O cinema da retomada**: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2006.

MAZUI, Guilherme; GARCIA, Gustavo. Secretário de Cultura deixa cargo após governo suspender edital com séries sobre temas LGBT. **G1**, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/08/21/secretario-de-cultura-deixa-cargo-apos-governo-bolsonaro-suspender-edital-com-series-de-temas-lgbt.ghtml>. Acesso em: 10 jan. 2022.

MEDEIROS, Jotabê. Como a Ancine boicota a própria Ancine. **Carta Capital**, Farofafá, 2020. Disponível em: <https://farofafa.cartacapital.com.br/2020/07/15/como-a-Ancine-boicota-a-propria-Ancine/>. Acesso em: 10 jan. 2022.



MORAIS, Kátia Santos de. **Produção independente, mercados de televisão e a Política de Fomento ao Audiovisual no Brasil**. 2018. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

MOTTA, Cláudia. Mudança no Conselho Superior de Cinema é perversa para audiovisual nacional. **Redebrasilatual**, 2018. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2018/12/gigantes-estrangeiros-de-olho-no-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

MPA-AL. O impacto econômico do setor audiovisual brasileiro. **Motion Pictures Association América Latina**, 2014. Disponível em: <https://www.mpaa.org/wp-content/uploads/2015/12/ESTUDO-IMPACTO-ECONOMICO-AUDIOVISUAL-2014.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

NIKLAS, Jan. Presidente da Ancine nomeia assessor acusado de improbidade administrativa. **O Globo**, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/presidente-da-Ancine-nomeia-assessor-acusado-de-improbidade-administrativa-24383590>. Acesso em: 10 jan. 2022.

O GLOBO. Bolsonaro afasta diretor-presidente da Ancine por ordem judicial. **O Globo**, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-afasta-diretor-presidente-da-Ancine-por-ordem-judicial-23918187>. Acesso em: 10 jan. 2022.

O GLOBO. Presidente afastado da Ancine vira réu em processo por associação criminosa. **O Globo**, 2019. <https://oglobo.globo.com/cultura/presidente-afastado-da-Ancine-vira-reu-em-processo-por-associacao-criminosa-23922163>. Acesso em: 10 jan. 2022.

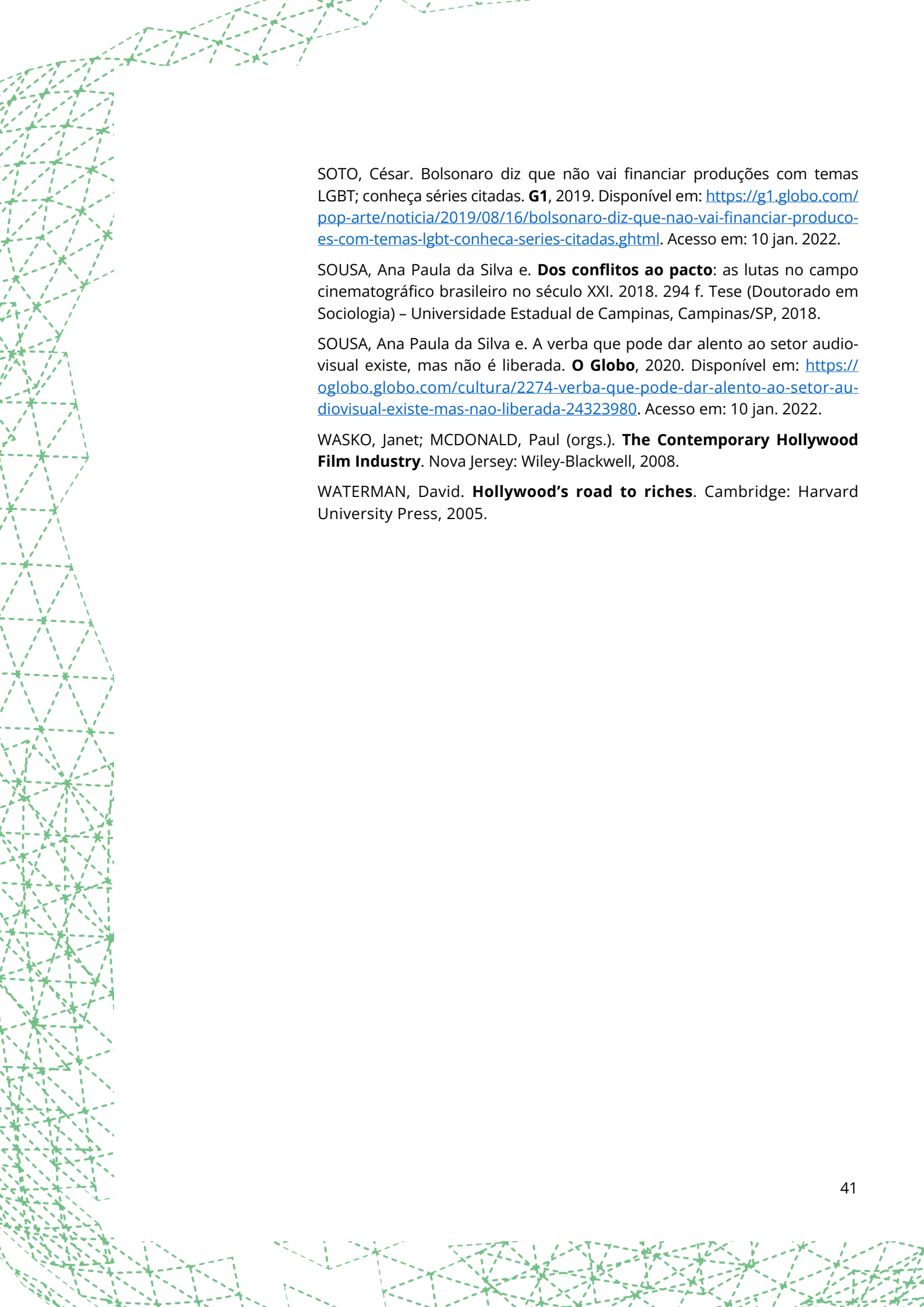
PETRUCELLI, Marcos. Ancine à deriva: sem presidente, muito dinheiro e muitos interessados. **Jovem Pan**, 2020. Disponível em: <https://jovempan.com.br/opiniao-jovem-pan/comentaristas/marcos-petrucelli/Ancine-a-deriva-sem-presidente-muito-dinheiro-e-muitos-interessados.html>. Acesso em: 10 jan. 2022.

POSSEBON, Samuel. Após novo Acórdão do TCU, Ancine retoma operações. **Tela Viva**, 2019. Disponível em: <https://telaviva.com.br/17/05/2019/apos-novo-acordao-do-tcu-Ancine-retoma-operacoes/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

POSSEBON, Samuel. FSA: Comitê Gestor decide critérios para pagar compromissos até 2018. **Tela Viva**, 2020. Disponível em: <https://telaviva.com.br/12/08/2020/fsa-comite-gestor-decide-criterios-para-pagar-compromissos-ate-2018>. Acesso em: 10 jan. 2022.

RUBIM, Antonio. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469>. Acesso em: 10 jan. 2022.

SIMIS, Anita. **Política cultural: o audiovisual**. 2010. 160 f. Tese (Livre-docência) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara/SP, 2010.



SOTO, César. Bolsonaro diz que não vai financiar produções com temas LGBT; conheça séries citadas. **G1**, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/08/16/bolsonaro-diz-que-nao-vai-financiar-producoes-com-temas-lgbt-conheca-series-citadas.ghtml>. Acesso em: 10 jan. 2022.

SOUSA, Ana Paula da Silva e. **Dos conflitos ao pacto**: as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI. 2018. 294 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2018.

SOUSA, Ana Paula da Silva e. A verba que pode dar alento ao setor audiovisual existe, mas não é liberada. **O Globo**, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/2274-verba-que-pode-dar-alento-ao-setor-audiovisual-existe-mas-nao-liberada-24323980>. Acesso em: 10 jan. 2022.

WASKO, Janet; MCDONALD, Paul (orgs.). **The Contemporary Hollywood Film Industry**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2008.

WATERMAN, David. **Hollywood's road to riches**. Cambridge: Harvard University Press, 2005.