

AS POLÍTICAS CULTURAIS NOS ANOS 00 E SUA INFLUÊNCIA NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO: UMA MUDANÇA DE PARADIGMAS?

Thiago da Silva Tavares¹

RESUMO: O artigo pretende se debruçar sobre a tomada de um novo rumo na condução das políticas para o audiovisual no Brasil, durante os anos 00. Partindo da descrição e análise de decretos, projetos e programas configurados por essa gestão no recorte temporal do artigo e postos em prática por meio da Secretaria do Audiovisual, o trabalho visa analisar os impactos de tais mecanismos na atividade cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Audiovisual. Secretaria do audiovisual.

THE CULTURAL POLICIES IN THE 2000'S AND ITS INFLUENCE IN THE BRAZILIAN AUDIOVISUAL – A CHANGE OF PARADIGM?

ABSTRACT: The article intends to focus on taking a new direction in the conduct of audiovisual policies in Brazil during the years 00. Based on the description and analysis of decrees, projects and programs configured by this management in the temporal cut of the article and positions in practice through the Audiovisual Secretariat, the work aims to analyze the impacts of such mechanisms on the cinematographic activity.

KEYWORDS: Cultural policies. Audiovisual. Audiovisual Secretariat.

225

¹ Graduado em Cinema pela Universidade Estácio de Sá - UNESA, Especialista em Produção Cultural pelo Programa de Estudos Culturais e Sociais - PECS/UCAM (2016). E-mail: thiago.svtavares@gmail.com

O ELEMENTO FRATERO NA DIVERSIDADE SEM DIFERENÇA

(O) acesso à cultura é um direito básico da cidadania (GIL, 2003, p. 11).

Pode-se vislumbrar o entendimento do que é política pública por meio de algumas características elementares: são dependentes da articulação do governo, partem da percepção de um problema através do qual são definidos os objetivos para sua resolução e, por último, da práxis de um procedimento de ação que resulte na conquista do objetivo almejado. Sobre a noção de política pública, a pesquisadora Anita Simis será elucidativa:

[...] É verdade que a expressão política pública possui diversas conotações, mas aqui genericamente significa que se trata da escolha de diretrizes gerais, que tem uma ação e estão direcionadas para o futuro, cuja responsabilidade é predominantemente de órgãos governamentais, os quais agem almejando o interesse público pelos melhores meios possíveis (SIMIS, 2016, p.09).

Historicamente no Brasil, os direitos humanos e culturais foram relegados a segundo plano na construção das políticas públicas. Questões como desigualdade social, pobreza e os serviços básicos de qualidade e acesso à cultura sempre foram preteridos em função de políticas de cunho fiscal. Tais setores são colocados no último lugar de importância, mas são as primeiras a serem colocadas em xeque nos momentos de crise.

226

O alargamento do conceito de cidadania surge pautado na reflexão e problematização de como a participação social pode ultrapassar os direitos civis e englobar também a participação nos direitos e deveres culturais.

Tal pensamento surge através da ampliação do papel do sujeito na sociedade, tanto desenhado de forma mais ativa em sua práxis política, quanto entendido como “sujeito da diversidade”, não através de um “recurso à mestiçagem durante a era Vargas e na lógica integradora dos governos militares, nem se reduz à diversidade de ofertas em um mercado cultural globalizado” (BARBALHO, 2007, p.13), mas como um ente dotado de visões, práticas e vivências diversas.

Essa nova lógica pautou uma redefinição do papel do Estado, que deve ser o elemento “fraterno” numa configuração social pautada no antagonismo:

O grande desafio do Estado nacional e da sociedade internacional organizada hoje é exercer sua função agregadora, favorecendo o diálogo em lugar do conflito, estimulando a criatividade de forças centrífugas, sem permitir que o caos acabe por inviabilizar a criação (LOPES apud BARBALHO, 2007, p. 15).

Sob esse viés, o que fica proposto é uma lógica governamental configurada num pacto entre a sociedade civil e o Estado na formulação compartilhada de diretrizes de desenvolvimento social. Numa sociedade da diversidade, o Estado tem um novo papel, através de uma visão antropológica, de ser o propositor de políticas de empoderamento da diversidade.

A importância da cultura em torno desse projeto de Estado é seminal, posto que é mecanismo de transformação social, já que seu papel na sociedade contém três traços fundamentais em sua concepção: é trabalho, é lugar de reflexão e transformação das vivências e é direito². Entretanto, para por em prática tais visões, era preciso redefinir o papel institucional da cultura no âmbito governamental.

A AMPLIAÇÃO DO CONCEITO DE CULTURA

A noção de cultura era entendida e materializada anteriormente como Patrimônio e o estabelecimento das “artes” (pintura, cinema, teatro, música, dança). As políticas públicas se voltavam para a manutenção e valoração desses segmentos. A partir de 2003, a postura tomada pela gestão do Ministério da Cultura lançou mão de estratégias que visavam ampliar o escopo desse conceito.

A gestão Gil/Juca³ partiu para a configuração de um outro olhar sobre o campo cultural. Era preciso ter um olhar “antropológico” como forma de entender a cultura como algo que representa a diversidade, potencializando-a. Nesse sentido, o Estado passa a perceber a sociedade brasileira como diversa em vários níveis (englobando principalmente

2 [...] em primeiro lugar, é trabalho, ou seja, movimento de criação do sentido, quando a obra de arte e a de pensamento capturam a experiência do mundo dado para interpretá-la, criticá-la, transcendê-la e transformá-la – é a experimentação do novo; em segundo, é a ação para dar a pensar, dar a ver, dar a refletir, a imaginar e a sentir o que se esconde sob as experiências vividas ou cotidianas, transformando-as em obras que as modificam por que se tornam conhecidas (nas obras de pensamento), densas, novas e profundas (nas obras de arte); em terceiro, numa sociedade de classes, de exploração, dominação e exclusão social, a cultura é um direito do cidadão, direito de acesso aos bens e obras culturais, direito de fazer cultura e de participar das decisões sobre a política cultural. (CHAUI, 2008, p. 61).

3 O Ministério da Cultura (MinC), nos dois mandatos do presidente Lula, teve como ministros Gilberto Gil, à frente da pasta entre 01/01/2003 a 30/07/2008, e Juca Ferreira, cuja gestão compreendeu o período de 30/07/2008 a 31/12/2010.

o quesito social do campo). Na seara cultural, esse entendimento se estende a setores nunca antes vistos como cultura pelo Estado. Sobre esse novo olhar do Estado para a Cultura o professor e pesquisador Antônio Albino Canelas Rubim, em análise sobre as políticas culturais na gestão federal a partir de 2003, será elucidativo:

A adoção da noção “antropológica” permite que o Ministério deixe de ter seu raio de atuação circunscrito ao patrimônio (material) e às artes (reconhecidas) e abra suas fronteiras para outras culturas: populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexual; das periferias; audiovisuais; das redes e tecnologias digitais etc. (RUBIM, 2010, p. 15)

Tal fundamentação é postulada numa disposição de romper com as noções de erudito e elitistas que sempre orbitaram as políticas de cultura no Brasil, incluindo a afirmação da diversidade e da pluralidade cultural do país. Na aceitação da diversidade da cultura brasileira, procurou-se viabilizar o acesso aos grupos (índios, negros, a comunidade LGBT, as favelas) historicamente excluídos tanto do fomento quanto em relação ao entendimento de sua importância e de sua afirmação na sociedade. Procurou-se integrar nessa dimensão as mais variadas manifestações de cultura englobando os quesitos étnicos, religiosos, regionais, de gênero.

Todo o pensamento da direção estratégica que o Estado toma na condição de suas políticas públicas acaba por ter como meta a redefinição da função do Estado no trato com a cultura. Buscou-se redimensionar o Ministério da Cultura (MinC) visando torná-lo menos centrado na gestão das leis de incentivo, mais articulado como órgão proponente de políticas públicas sistêmicas e compartilhadas, além de adotar medidas que visem à descentralização da produção cultural em níveis setoriais e regionais⁴ :

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável (GIL, 2003, p. 1)

4 Ao chegar no governo, o ministro Gilberto Gil encontrou 72,47% dos recursos concentrados na região Sudeste. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/upload/apresentacao_invest_bahia_1143665349.pdf>. Acesso em: 05 set. 2016.

No mesmo discurso, o ministro Gil explicitava os pressupostos metodológicos desse novo *modus operandi* na condução da pasta da Cultura:

Para abordar a centralidade da cultura, dentro de uma nova teoria e de um novo processo de desenvolvimento que seja ambientalmente sustentável, economicamente dinâmico e socialmente justo, o Ministério da Cultura tem atuado segundo cinco pressupostos:

- 1) Ampliação do conceito de cultura, para além da produção cultural e das linguagens artísticas; cultura, portanto, enquanto produção simbólica, enquanto cidadania e enquanto economia;
- 2) Mudança do público-alvo principal das políticas e ações, que passa a ser o cidadão, e não apenas o artista e o produtor ou o difusor cultural;
- 3) Construção de políticas públicas sistêmicas e estruturantes, para além dos projetos pontuais e dos mecanismos de fomento;
- 4) Não mais a produção e a difusão direta pelo Estado, mas a criação de condições favoráveis à ampliação da produção, da difusão e da fruição pela sociedade;
- 5) Aplicação do conceito de 'discriminação positiva', ou seja, tratar os desiguais desigualmente, em busca de um equilíbrio (ALMEIDA; ALBERNAZ; SIQUEIRA apud FERNANDES, 2013, p. 66)

Nesse sentido pode-se pressupor que as políticas de cultura visam alcançar não o artista, através do fomento a produção, visam o alcance do povo enquanto dotado de narrativas próprias, dono de um material simbólico que é marca de seu lugar no mundo.

SECRETARIA DO AUDIOVISUAL E AS POLÍTICAS CULTURAIS PARA O AUDIOVISUAL NO BRASIL

229

A partir de 2003, o Ministério da Cultura passou a conjecturar o audiovisual como uma cadeia produtiva pautado na intersecção entre seus setores. Sob a disposição de construir políticas que sigam nesse sentido sinérgico, estavam as discussões acerca das transformações do papel da comunicação nos dias atuais.

A Agência Nacional de Cinema, o Conselho Superior de Cinema e a Secretaria do Audiovisual (SAv) são os três órgãos governamentais que formam as bases configuradoras da política audiovisual no Brasil. Cada um desses três órgãos atua num campo diferente do desenvolvimento do setor. Entretanto, a partir de 2003, a Secretaria do Audiovisual também procurou se conectar com as diretrizes norteadoras na forma como o MinC passou a tratar a cultura em geral: dimensão simbólica, cidadã e econômica.

O relatório de gestão da Secretaria do Audiovisual no período 2003-2006, justamente nos primeiros momentos de implementação das políticas, parece repensar o modelo vigente:

A primeira diz respeito à forte concentração do mercado global da mídia/entretenimento, que gira em torno de seis a oito mega companhias. As dez primeiras empresas do ranking do referido mercado encontram-se entre as 500 maiores companhias do mundo, aquelas com receitas anuais entre US\$ 6 bilhões e US\$ 25 bilhões. Apenas quatro das dez maiores não estão sediadas nos Estados Unidos. A segunda questão refere-se ao caráter assimétrico dos processos de circulação e de produção dos bens simbólicos na arena internacional. Também neste mercado, a lógica econômica repetiu a condição de dependência dos países em desenvolvimento, que desempenham apenas o papel de simples consumidores (BRASIL, 2008, p.4-5).

O texto também discorre acerca da importância de se construir uma cadeia audiovisual que seja lugar de visibilidades, de práticas narrativas cada vez mais articuladas com a cultura de massa e nesse sentido o audiovisual tem lugar central:

O papel a ser ocupado na esfera pública internacional pelos países em desenvolvimento dependerá, fundamentalmente, da capacidade que eles terão de abrir espaços de visibilidade para seus bens simbólicos. Será aí que se apresentarão enquanto Nação (BRASIL, 2008, p. 4).

Nesse sentido, a nova disposição da SAV será a democratização do audiovisual entendendo a importância de sua função cultural. A construção das políticas visa contemplar quesitos como a profissionalização de seus agentes até a articulação de circuitos alternativos visando a disseminação das produções. Ficam estabelecidos quatro eixos norteadores:

1. Produção/criação;
2. Difusão (com ênfase na promoção/exportação de conteúdo nacional);
3. Formação profissional e preservação da memória audiovisual;
4. Política externa.

O primeiro passo para a concretude dessa dimensão será a integração dos órgãos competentes desses eixos: ANCINE, Centro Técnico Audiovisual (CTav), e além da Cinemateca Brasileira, a jurisdição da Secretaria do Audiovisual. Tais entidades até então não eram de responsabilidade de um órgão do setor audiovisual que os unisse em torno de uma política setorial, ficavam, portanto, dispersos nos diferentes órgãos que administravam essas instituições.

Segundo o secretário do audiovisual Orlando Senna⁵ (gestão 2003-2007) em texto contido no relatório de gestão da secretaria, a execução desse escopo de atuação se deu por dois movimentos convergentes no audiovisual enquanto uma dupla natureza: a característica cultural enquanto propagador de simbolismos, e sua natureza industrial enquanto configurador de um mercado econômico.

Para o desenvolvimento da característica cultural da atividade, as ações que a secretaria buscou implementar visam:

[...] Fomento à formação e capacitação técnica audiovisual; apoio a festivais, mostras e seminários, publicações e fóruns; ao processo de revigoramento do cineclubismo; a revitalização técnica, programática e institucional do Centro Técnico do Audiovisual (CTAV) e da Cinemateca Brasileira. (BRASIL, 2008, p. 6)

Já as ações na seara mercadológica da atividade:

[...] foram criados os Fundos de Investimento na Indústria Cinematográfica (Funcines); em parceria com o BNDES, uma linha especial de financiamento para construção de até mil salas de cinema; com a APEX – Agência de Promoção das Exportações Brasileiras, programas setoriais de divulgação e exportação de televisão e de cinema. (BRASIL, 2008 p. 6)

Sob essa lógica permite-se perceber que há um alargamento do escopo de atuação das políticas para o audiovisual, partindo do conceito de democratização da produção e consumo, passando pela fruição de narrativas ao mesmo tempo em que se afirma perante a esfera internacional através de suas narrativas e obras audiovisuais.

O relatório dá ênfase a urgente necessidade de intersecção entre audiovisual e a população, para isso, lança mão de medidas que visam a descentralização tanto do consumo como da produção. As políticas culturais para essa atividade visavam resolver gargalos de representação através dos editais afirmativos e a inauguração de políticas voltadas para “novos” segmentos da cadeia, como os jogos digitais. Segue os programas que traduziam a política para o audiovisual a partir de 2003 e que colocavam em prática tais disposições.

5 Roteirista e diretor baiano, foi subsecretário de Audiovisual da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, no governo Benedita da Silva. Em 2003 assumiu o posto de Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura e em 2007, o de diretor geral da Empresa Brasil de Comunicação, coordenando o desenvolvimento da TV Brasil, que na época seria o novo canal de televisão pública do país. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-documentarista-roteirista/orlando-senna>>. Acesso em: 30 maio 2016.

DOCTV

Para articular as políticas de interação entre a televisão e o audiovisual, proposta considerada imperativa pela secretaria⁶, inaugurou-se o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, o DOCTV. Tal programa surge para conectar a produção independente com a televisão, influenciada pela disposição de regionalização dessa produção ao mesmo tempo em que procura estabelecer ressonâncias com a TV pública, criando um circuito novo de fruição dessas obras, estabelecendo o papel importante que o Estado passa a atribuir à televisão estatal na busca pela democratização da mídia. Segundo as pesquisadoras Fayga Rocha Moreira, Laura Bezerra e Renata Rocha, que se debruçaram sobre o DOCTV:

O Programa não somente articula ações de produção, difusão e formação, como também busca a aproximação entre a produção independente e a televisão, assim como empreende esforços para minimizar as assimetrias na produção audiovisual brasileira, investindo na descentralização regional. (MOREIRA; BEZERRA; ROCHA, 2010, p. 136).

O DOCTV interliga o Ministério da Cultura à rede pública de televisão para produção e exibição de documentários em todo o território nacional. O programa contou com a parceria da Fundação Padre Anchieta, Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC) e Associação Brasileira de Documentaristas (ABDs), compondo uma gestão em rede através da criação de polos estaduais, que eram formados pelas TVs públicas dos respectivos estados juntamente com os braços da ABD nesses lugares⁷.

Os polos estaduais têm a missão de prover os concursos de seleção dos projetos nos Estados além de fazer todo o acompanhamento destas produções com o compromisso de veiculação nos canais.

6 A última Pesquisa Nacional de Amostragem Domiciliar (PNAD), divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2005, indica que mais de 90% dos lares brasileiros possuem aparelhos de televisão. A televisão produz, sem dúvidas, a imagem mais presente no cotidiano do país, tendo se estabelecido como o grande instrumento de integração nacional e elemento constituinte de um repertório audiovisual de importância fundamental no imaginário brasileiro (BRASIL, 2008, p.14).

7 Os recursos foram obtidos através do Fundo Nacional de Cultura, com a criação da Carteira DOCTV/SAV. Segundo o Convênio, o MinC assume 80% do valor dos contratos de coprodução dos filmes e as despesas da gestão do projeto; as TVs públicas apresentam como contrapartida 20% do valor dos contratos de coprodução dos documentários realizados pelo polo estadual, assim como os custos de criação de coordenação e infraestrutura locais e do investimento na teledifusão dos documentários.

Outra das características do projeto é o caráter formativo que compunha a metodologia de aplicação dessas chamadas. Isso se deu muito por conta dessa dimensão da nova política da SAV de abarcar o quesito formativo nas políticas para o setor. A etapa de produção destes documentários era precedida por uma oficina de capacitação dos realizadores.

Segundo o pesquisador Alexandre Figueirôa em análise do DOCTV:

Os documentários se desenvolveram a partir de um amplo exercício de coprodução, que envolveu a parceria dos canais públicos com empresas produtoras e realizadores independentes, movimentando o setor audiovisual nos estados participantes. (FIGUEIRÔA, 2006, p. 9).

A busca pela projeção do audiovisual brasileiro no campo internacional não se deu somente na difusão das obras produzidas pelo país no exterior, tais ações internacionais visaram um campo de atuação da ordem de construção de uma política externa para o audiovisual. A SAV vai em busca do fortalecimento das relações com os países latino-americanos rumo à produção sinérgica de obras audiovisuais com poder de diálogo entre os países do “eixo sul-sul” (MOREIRA; BEZERRA; ROCHA, 2010).

O DOCTV se revelou um caso internacional de política audiovisual com a criação de versões internacionais do DOCTV, como o DOCTV Ibero-América e o DOCTV CPLP.

O DOCTV IB gerará 15 (quinze) documentários – um em cada país participante – e tem como conceito central promover a integração dos países da Iberoamérica, através da produção audiovisual. Brasil, Argentina e Venezuela, como membros constituintes do Fundo de Coprodução, também sinalizam para um movimento de superação das assimetrias entre os mercados audiovisuais dos países do grupo. (BRASIL, 2008, p. 15)

Já o DOCTV CPLP é um programa que visou implantar uma política audiovisual associada com os países membros da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP)⁸. Essa comunidade era composta por Angola, Timor Leste, São Tomé e Príncipe, Portugal, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, Guiné Equatorial e o Brasil.

8 Torna-se importante salientar que as relações entre o MinC e o CPLP foram além do setor audiovisual: “[...] o foco da CPLP para o MinC é o intercâmbio e cooperação cultural com os países lusófonos da África, sem excluir parcerias e diálogo com Portugal. Destacam-se os seguintes projetos das relações MinC e CPLP: 1) Assinatura do novo acordo ortográfico da língua portuguesa; 2) Tratado para a cooperação de desenvolvimento de software livre de código aberto com a CPLP, assinado em 2005; 3) Eleição de um Comitê de acompanhamento das ações de cooperação cultural na CPLP, através da portaria no 231; e 4) Participação na abertura do 1o Festival de Teatro da Língua Portuguesa da CPLP” (NOVAIS apud NOVAIS; BRIZUELA, 2010, p. 228).

O programa tinha entre os seus objetivos estimular o intercâmbio, a troca de experiências e a difusão da produção audiovisual entre esses países e funcionava de maneira muito parecida com o DOCTV original. Ele também operava num esquema de polos regionais que ficavam responsáveis pela divulgação, gerenciamento, supervisão de produção e difusão dos projetos selecionados nos Concursos Nacionais.

As linhas de ação contemplavam a produção e teledifusão de documentários, além de produção de obra de ficção e desenvolvimento de projetos voltados para a adaptação literária e uma linha temática a fim de investigar as vivências socioculturais de falar a língua portuguesa.

Linha 1 - DOCTV CPLP era direcionado à produção de documentários: “Cada Polo Nacional produzirá 01 documentário e receberá 08 documentários produzidos pelos demais Polos Nacionais para difusão na sua respectiva televisão pública nacional” (CPLP, 2015a).

Linha 2 - FICTV CPLP, voltado ao desenvolvimento, produção e difusão de telefilmes de ficção baseados em adaptações de obras literárias nacionais. Essa linha era dividida em dois e funcionava da seguinte forma: “No FICTV CPLP I - Produção, serão produzidos e difundidos 04 projetos de telefilme de ficção. No FICTV CPLP I - Desenvolvimento, serão selecionados 05 projetos de telefilme de ficção para serem desenvolvidos” (CPLP, 2015b) .

Linha 3 – NOSSA LÍNGUA tinha como objetivo a “implantação de faixa de programação semanal com 60min de duração nas televisões públicas nacionais da CPLP voltada à exibição de documentários sobre cultura e sociedade nos países de língua portuguesa” (CPLP, 2015c).

REVELANDO BRASIS

O “Revelando Brasis” foi um projeto que visava o fomento da produção audiovisual voltada para moradores, com idade a partir de 18 anos, de cidades com até 20 mil habitantes. Estava ancorado numa preocupação do governo de promover o acesso

à produção e formação audiovisual para os grupos sociais até então distantes tanto das políticas culturais - pois estas visaram por muito tempo apenas o fomento à produção do artista -, quanto dos processos de fruição e reflexões de suas próprias narrativas.

Segundo o site do projeto:

O Revelando os Brasis é realizado pelo Instituto Marlin Azul, com patrocínio da Petrobras desde a primeira edição (que ocorreu em 2004), e a parceria estratégica da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. O projeto conta também com a parceria do Canal Futura e os apoios da TV Brasil.

Os interessados enviavam suas histórias, que podiam ser tanto de ficção como documentários, e a comissão selecionava quarenta. Os selecionados participavam de uma oficina de capacitação audiovisual no Rio de Janeiro durante duas semanas com profissionais renomados em seus setores de atuação. Em seguida, voltavam às suas respectivas cidades a fim de produzir os vídeos. Nessa etapa, os realizadores contavam com a ajuda de produtoras profissionais contratadas especialmente pelo projeto.

Os filmes realizados eram exibidos nas cidades dos autores e nas capitais dos Estados por meio de um Circuito Nacional de Exibição e posteriormente no programa “Revelando Brasis” do Canal Futura. Segundo a pesquisadora Fernanda Santos:

Durante o circuito, três caminhões fizeram rotas diferentes, passando pelos municípios participantes e capitais dos Estados, levando telas de cinema (com tamanho de cinco metros de altura por oito de largura) e outros equipamentos. Os próprios caminhões foram utilizados como cabines de projeção. Durante as sessões, cada cidade teve uma programação diferente, encabeçada pelo vídeo realizado no município (SANTOS, 2012, p.55-56).

O projeto foi um passo importante das políticas da SAV rumo a um processo mais democrático da produção midiática, pois focava-se numa disposição de formar um acervo de representações e manifestações culturais da diversidade desses locais, ao mesmo tempo em que se dispõe a criar um registro de fatos históricos de pequenas cidades.

ANCINE/ANCINAV

A mudança de paradigmas na condução das políticas públicas no governo de Lula, articuladas pelo Ministro Gilberto Gil e seu assessor Juca Ferreira, no campo cultural, teve total influência no setor audiovisual. A postura propositiva como condutor das políticas

de Estado acabou por questionar o lugar das agências reguladoras na configuração das políticas setoriais. O governo discordava do caráter excessivo de autonomia dos órgãos em paralelo ao enfraquecimento do Estado na atuação dos setores regulados.

No início do Governo Lula houve alguns episódios de tensão entre o Estado (representado pelos ministérios) e as Agências Reguladoras, como na “disputa entre o Ministério de Minas e Energia e a ANP, e o Ministério das Comunicações e a Anatel” (IKEDA, 2015, p. 102)

Quando criada, a ANCINE foi vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, que era uma forma de situar a atividade cinematográfica sob um prisma mais comercial, usando o ministério para desenvolver seu potencial industrial ao mesmo tempo em que mantém seu eterno desejo pela internacionalização de sua produção. Entretanto, na gestão de Lula, optou-se pela vinculação ao MinC, que sempre mostrou franco interesse em assumir o órgão, em contraponto à um “certo desinteresse do MDIC” (IKEDA, 2015, p. 112).

O conflito entre Estado e o setor regulado, que nos interessa nesse estudo, discorre sobre o projeto que visava transformar a ANCINE em Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (ANCINAV) em 2004. A transição entre o Governo FHC e o governo Lula representou a entrada das políticas culturais nas discussões acerca do desenvolvimento do audiovisual.

O anteprojeto foi elaborado pelo Ministério da Cultura durante 14 meses e visava à ampliação do escopo de atuação da ANCINE. O órgão passaria a atuar na regulação de toda a cadeia audiovisual, não apenas no cinema. Além disso, o anteprojeto “propunha que a agência tivesse o papel de regular, mediar e estimular as atividades de produção e de difusão de conteúdos audiovisuais no país, considerando os diversos meios de produção e de difusão já existentes” (FERNANDES, 2013, p. 29).

As definições do valor semântico de conteúdo audiovisual são ampliadas, não havendo mais a necessidade de se definir previamente o suporte de captação como definidor do conteúdo, mas sim para que mercado é direcionado:

(Art. 38.) Conteúdo audiovisual é o produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, da tecnologia empregada, do

suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão. (FERNANDES, 2013, p. 184).

O norte comum do anteprojeto estava conectado com as disposições do governo Lula e ampliava as modalidades de bens simbólicos, pensando o audiovisual com um híbrido capaz de percorrer diversas mídias ao mesmo tempo, com força constitutiva da construção imagética de um país e de sua diversidade:

Art. 3º A adequada regulação das atividades audiovisuais é essencial para garantir o desenvolvimento e a preservação do patrimônio cultural e assegurar o direito dos brasileiros de ver, fruir e produzir sua imagem, fortalecendo a diversidade cultural. (FERNANDES, 2013, p. 173).

Analisando o anteprojeto, pode-se discorrer sobre alguns pontos de intersecção com a nova política adotada pelo MinC no sentido de promover o caráter intrínseco da cultura brasileira. Em seu Art. 4º, que dispõe sobre os deveres no desenvolvimento do audiovisual, está contemplado o alargamento do escopo cultural da atividade:

I – promover as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, bem como as criações científicas, artísticas e tecnológicas dos brasileiros; (FERNANDES, 2013, p. 173).

237

O anteprojeto abrange ainda a regionalização da produção, bem como o seu desenvolvimento específico por regiões, visto que estas foram historicamente deixadas ao largo em função da soberania do eixo mais desenvolvido do território nacional. Desse modo, o documento parte do entendimento que o desenvolvimento do mercado audiovisual nunca se deu de modo igualitário entre as regiões:

(XI) IX – estimular a diversificação da produção cinematográfica e audiovisual e o fortalecimento da produção independente, da produção regional de obras cinematográficas e de outros conteúdos audiovisuais brasileiros, com vistas ao incremento de sua oferta e divulgação, à melhoria permanente de seus padrões de qualidade;

XIX – apoiar e promover o desenvolvimento regional das atividades audiovisuais, criando mecanismos específicos para o fomento da produção das obras de curta, média e longas-metragens, da difusão do acervo e da preservação do patrimônio audiovisual brasileiro, assim como do ensino, da pesquisa e da formação técnica e acadêmica. (FERNANDES, 2013, p. 175).

No entanto, é revelador constatar que a menção ao desenvolvimento de uma indústria brasileira audiovisual aparece “apenas” no artigo 4 do livro I:

(XII) X – promover o desenvolvimento e aumentar a competitividade da indústria cinematográfica e audiovisual brasileira, nos diferentes segmentos do mercado interno e externo (FERNANDES, 2013, p. 174)

O artigo 4 também discorre acerca da necessidade de combate e vedação aos oligopólios dos meios de comunicação. A estrutura altamente concentrada dos agentes de radiodifusão de mídia e comunicação massificada tornam urgente a regulação da cadeia audiovisual como um todo, visto que tal mercado contém em seu cerne a monopolização do setor.

Nesse contexto, a regulação da televisão não poderia ser deixada de fora. Primeiro porque também faz parte da cadeia audiovisual, depois porque é um caso vivo de monopólio e poder econômico e cultural excessivo:

Art. 90 - As prestadoras de serviços de radiodifusão de sons e imagens e outras prestadoras de serviços de telecomunicações exploradoras de atividades audiovisuais que exibirem em sua programação regular uma percentagem anual mínima, não inferior a 20%, de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente e de produção regional, de obras cinematográficas brasileiras de longa metragem de produção independente (FERNANDES, 2013, p. 199).

O Ministério da Cultura entendia que a televisão tem papel fundamental na construção de um cenário audiovisual calcado na diversidade regional e plural na sua manifestação, em acordo com os pressupostos metodológicos e ideológicos da política cultural do governo Lula.

O anteprojeto buscava fiscalizar e regular as atividades cinematográficas e audiovisuais realizadas por serviços de telecomunicações, radiodifusão e comunicação eletrônica de massas, TV a cabo, por assinatura, via satélite e multicanal, além de jogos eletrônicos, telefonia celular e internet que transmitia conteúdos audiovisuais.

Como o projeto trazia ares inovadores para o setor, como a intersecção do Estado com todos os setores da cadeia audiovisual, no sentido de regulamentação de todos esses agentes, incluídos os historicamente defensores de interesses dos estrangeiros (distribuidoras) e próprios (Rede Globo), ele foi duramente criticado justamente por esses setores, juntamente com a classe mais estabelecida de cineastas veteranos que eram receosos à construção de um cenário que não os favorecesse.

Segundo a pesquisadora Marina Rossato Fernandes que analisou o anteprojeto de criação da ANCINAV:

Se estas mudanças tivessem entrado em vigor, o Ministério da Cultura adotaria uma postura intervencionista, entendendo que a obrigatoriedade de exibição da produção independente alavancaria a produção desta, gerando mais empregos no setor, contribuindo para diminuir a concentração da produção de conteúdo e diversificaria a programação da televisão (FERNANDES, 2013, p. 5).

Devido à falta de consenso e ao ataque midiático⁹ a itens ambíguos do projeto que podiam suscitar interpretações tais como autoritarismo e dirigismo, o governo anunciou que seria encaminhada uma outra proposta de legislação que contemplasse apenas os setores de fomento e fiscalização da produção audiovisual.

O projeto ANCINAV fracassou (foi engavetado em 2006), mas isso não impedirá que a ANCINE assumira algumas atribuições que estavam previstas no projeto da ANCINAV.

A partir de 2006, vislumbra-se de maneira reveladora, em perspectiva comparada com a origem da tentativa de regulação por parte do governo Lula, o retorno do fomento direto do Estado na atividade cinematográfica.

CONCLUSÃO

No início dos anos 2000 o modelo de leis de incentivo se revelou incapaz de alavancar os níveis de participação do produto brasileiro. Segundo a classe, era necessário a formulação de um órgão que regulasse a atividade com foco no desenvolvimento sistemático do setor. Surgia assim a ANCINE, que introduzia um modelo regulador na atividade. Contudo tal configuração jamais se efetivou totalmente, pois tal implementação se deu através de diversos paradoxos que a impediam de tomar medidas mais impactantes, ao mesmo tempo em que o papel do audiovisual se transformava de maneira profunda: os modos de consumo, percepção e produção modificavam-se.

A partir de 2003 entrou em cena uma nova política para cultura. Ela é vista menos como um artefato ou uma hierarquia de saber e menos ainda como instituição ou um gênero (folclore) e mais como a manifestação de uma necessidade básica. Gilberto Gil em discurso

9 Texto de João Roberto Marinho, jornalista, vice-presidente das Organizações Globo criticando o projeto ANCINAV na Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0209200409.htm>>. Acesso em: 30 maio 2016.

de posse definirá os conceitos norteadores dessa nova postura, em que o Estado não é o produtor da cultura, mas sim o catalizador da produção de bens culturais e simbólicos. Nesse sentido, a cultura é vista como um direito básico do exercício da cidadania.

O audiovisual não passará ao largo dessas diretrizes e, assim, o Estado vai reposicionar-se de maneira propositora, entendendo a sua importância na cultura. Exercer a democracia é democratizar também a cultura, a mídia, o audiovisual. Tal medida é apenas a afirmação de uma característica basilar da sociedade: sua diversidade.

A intersecção estratégica entre os diferentes meios de comunicação remete ao próprio desenvolvimento tecnológico e sua influência nos bens e serviços da economia mundial. Tal fato corrobora para a dimensão central que o audiovisual alcançou nas dinâmicas contemporâneas.

O entrelaçamento das práxis sociais, culturais e econômicas pelo viés tecnológico encontra comunhão na capacidade de produção de bens simbólicos por essas mesmas tecnologias. A digitalização da vida afeta as várias instâncias das sociedades e transcende o mero caráter tecnológico para uma perspectiva integradora das dinâmicas. O cenário que vemos se construindo segue o caminho da convergência midiática. O papel do audiovisual torna-se preponderante para essa nova dinâmica.

A mudança da abordagem mecanicista para a abordagem sistêmica se tornou crônica na sociedade atual. Surge com o aumento da complexidade do mundo atual e com a sua necessidade de entendimento. Para a consolidação de um modelo sistêmico, o setor produtivo precisa estar inserido no processo inovativo.

A partir de 2006, com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual, instaura-se uma nova dinâmica nas configurações para o desenvolvimento do audiovisual.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença**. Políticas culturais no Brasil. Salvador: UFBA, 2007.

BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. **Políticas do audiovisual**. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7665/1/Políticas_artigo6.pdf>. Acesso em: 03 maio 2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Investimentos do Ministério da Cultura no Governo Lula**. Brasília, DF, 2009. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/upload/>>

apresentacao_invest_bahia_1143665349.pdf>. Acesso em: 20 maio 2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. **Relatório de Gestão da Secretaria do audiovisual (2003-2006)**. Brasília, DF, 2008. Disponível em: <<http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/wpcontent/uploads/2008/12/sav1.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2016.

CALABRE, Lia; LIMA, Deborah Rebello. Do do-in antropológico à política de base comunitária-10 anos do programa cultura viva: uma trajetória da relação entre estado e sociedade. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 7, n. 2, p. 6-25, 2015.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. **Crítica y Emancipación**: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 53-76, jun. 2008.

COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA. **DOCTV CPLP II**: realização da Edição II do Programa DOCTV CPLP II voltado à produção e teledifusão de documentários. 2015a. Disponível em: <<https://pav.cplp.org/linha/doctv>>. Acesso em: 30 maio 2016.

COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA. **FICTV CPLP I**: programa FICTV CPLP I voltado ao desenvolvimento, produção e difusão de telefilmes de ficção baseados em adaptações de obras literárias nacionais. 2015b. Disponível em: <<https://pav.cplp.org/linha/fictv>>. Acesso em: 30 maio 2016.

COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA. **Nossa língua**: exibição de documentários sobre cultura e sociedade nos países de língua portuguesa. 2015c. Disponível em: <https://pav.cplp.org/linha/nossa_lingua>. Acesso em: 30 maio 2016.

FERNANDES, Marina Rossato. Ancinav: propostas e problemas. In: CONGRESSO DE ESTUDANTES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 6., 2013, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UERJ, 2013. Disponível: <<http://www.coneco.uff.br/ocs/index.php/1/viconeco/paper/viewFile/521/255>> Acesso em: 01 jun. 2016.

FERNANDES, Marina Rossato. **Ancinav**: análise de uma proposta. 2014. 219 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Programa de Pós Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

FERNANDES, Marina Rossato. Organizações Globo versus Ancinav: relato de uma disputa. Aurora. **Revista de Arte, Mídia e Política**, São Paulo, v. 6, n. 18, p. 27-42, 2013.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Os documentários audiovisuais produzidos pelo estado brasileiro: o DOC TV. In: INTERCOM CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília, DF. **Anais...** Brasília, DF, 2006.

GIL, Gilberto. Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil. **Cadernos do Do-In Antropológico**, Brasília, DF, n. 01, dez. 2003.

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

MARINHO, João Roberto. A TV não é problema. **Folha de São Paulo**, 02 set. 2004. Opinião. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0209200409.htm>>. Acesso em: 30 maio 2016.

MOREIRA, Fayga Rocha; BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. A secretaria do audiovisual/ Minc no governo Lula: políticas de cultura, políticas de comunicação. In: ENECULT, 4., 2010, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24615.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2016.

NOVAIS, Bruno do Vale; BRIZUELA, Juan. Políticas Internacionais In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador, EDUFBA, 2010. p.220-239.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SIMIS, Anita. **Política Cultural**: o audiovisual. São Paulo: Alameda, 2016.

SANTOS, Fernanda. **Revelando os Brasis**: diálogos com diversidade, democracia cultural. 2012. 156p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.