

## A BATALHA DE GUSTAVO DAHL PELA ANCINE (1998-2006) E SUAS REPERCUSSÕES NO FORTALECIMENTO E MANUTENÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO<sup>1</sup>

*Davi Tadeu Francisco Ponce<sup>2</sup>*

### Resumo

Desde 2016, a Ancine (Agência Nacional do Cinema) vem tendo o seu funcionamento e atividades questionados por órgãos do governo federal: o fomento à produção cinematográfica no Brasil e a sua exibição. Procuramos, neste artigo, investigar as formas encetadas por Gustavo Dahl – cineasta e gestor do cinema brasileiro – para a sua criação e manutenção até o presente. Portanto, pretende-se observar sua atuação e importância no período de Retomada do Cinema Brasileiro (1994-2001), desde seu projeto inicial para a Ancine até o que ela viria a tornar-se. Para isso, abordamos a trajetória de Dahl no meio cinematográfico; o cenário cinematográfico entre 1990 a 2001; uma problematização do período em que Dahl foi diretor-presidente da agência (2001-2006); e o que se pode observar dos resultados concretos da criação da Ancine e a situação em que ela se encontra em 2020.

**Palavras-chave:** *Gustavo Dahl; Ancine; Cinema brasileiro; 1969-2007.*

### INTRODUÇÃO

Desde 2016, a Ancine (Agência Nacional do Cinema) vem tendo o seu funcionamento e atividades questionadas por órgãos do governo federal do qual é parte: o fomento à produção cinematográfica no Brasil e a sua exibição. Procuramos neste artigo

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte da pesquisa de Iniciação Científica “Gustavo Dahl - Trajetórias do Cinema, Trajetórias do Brasil”, orientada pela Profa. Dra. Sheila Schvarzman.

<sup>2</sup> Graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM). E-mail: davitfponce@hotmail.com

investigar as formas encetadas por Gustavo Dahl – cineasta e gestor do cinema brasileiro - para a sua criação e manutenção, no sentido de que o órgão resista à tentativas de extingui-lo. Para tanto, partimos de uma fundamentação teórica embasada na História e Historiografia do Cinema Brasileiro, sobretudo a partir de Jean Claude Bernadet e Arthur Autran, nas questões sobre a “indústria cinematográfica brasileira”, da bibliografia especializada e sobretudo no levantamento de documentação primária – em muitos casos inédita ou pouco conhecida – depositada na Cinemateca Brasileira, bem como de materiais de imprensa onde se encontram também depoimentos significativos de Dahl.

Gustavo Dahl (1938-2011) foi cineasta, montador, crítico e gestor cinematográfico. Seu papel fundamental na criação da Ancine nos leva a percorrer momentos de sua formação e carreira que permitem entrever o gestor de fundamental importância para as duas tentativas contemporâneas de implantação de políticas de consolidação do cinema e mais recentemente, do audiovisual brasileiro como uma atividade cultural, artística e economicamente viável e sustentável. No presente trabalho, investigaremos o seu papel durante a Retomada do Cinema Brasileiro e na Ancine, entre de 1998 a 2006. Para tanto, observaremos sua inclinação para a atividade política e de gestão do cinema brasileiro desde jovem, quando isso já se manifesta. É interessante lembrar que, ao contrário de seus parceiros do Cinema Novo, ele começa a filmar mais tarde e, embora tenha filmes significativos, eles não foram numerosos.

Para compreender o papel de Gustavo Dahl na construção de políticas públicas consistentes para o audiovisual no Brasil a partir de 1998, abordaremos de início sua inserção no meio cinematográfico, de forma a entender as decisões tomadas com vistas ao que virá a realizar no futuro. Após essa contextualização, analisaremos o período pós-extinção da Embrafilme à criação da Ancine (1990-2001), que inclui o III Congresso Brasileiro de Cinema, evento em que o setor se articulou e formulou as suas prioridades para requerer ao Estado o papel que lhe é devido. É, conforme Dahl, a “Repolitização do Cinema Brasileiro”. A partir daí, acompanhamos o trabalho de Dahl na estruturação do órgão e suas posições em meio à troca de governo (entre 1999 a 2001 na gestão de Fernando Henrique, e depois de 2002, com Luís Inácio Lula da Silva) na mudança do pensamento a respeito do papel das agências e do próprio cinema na sociedade brasileira. Para, assim, pensar o hoje e compreender o legado de Dahl ao cinema brasileiro. Com isso, questionam-se as limitações da Ancine e como o órgão conseguiu estabelecer um clima de

estabilidade e crescimento no setor que, entretanto, desde 2016 e sob o governo Bolsonaro, vem sofrendo seguidas ameaças ao seu devido funcionamento e continuidade.

## DAHL E SUAS INFLUÊNCIAS

A relação de Gustavo Dahl com o cinema inicia-se desde cedo, no Colégio Paes Leme, em 1947, quando já assistia a três projeções semanais de filmes, além de frequentar os cinemas próximos, posto que se localizava na avenida Paulista, e escrevia sobre os filmes no jornal da escola. Aos poucos, começou a participar do Clube de Cinema de São Paulo, junto com a “turma” do crítico Rubem Biáfora d’*O Estado de São Paulo*, que exercerá significativa influência sobre ele. Esse é um momento de grande efervescência para a cultura brasileira e o cinema em particular, com os cineclubes que reuniam interessados em ver e discutir não apenas os filmes clássicos do cinema, mas também política e estética, e isso terá grande influência na formação de Dahl, assim como a atividade como presidente do Cineclube do Centro Dom Vital, criado por Rudá de Andrade em 1957. Nessa condição, vai frequentar o Curso para Dirigentes de Cineclubes que acontecia na Cinemateca Brasileira, organizado por Paulo Emílio Salles Gomes. Segundo depoimento de Gustavo<sup>3</sup>, esse curso foi central em sua formação e o levaria a trabalhar na Cinemateca Brasileira dirigida por Paulo Emílio, ao lado de Jean Claude Bernardet. Em 1960, com vistas a se aperfeiçoar, Paulo Emílio consegue uma bolsa para Dahl cursar o Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma.

Na Europa, Gustavo se interessa pelos festivais de cinema e leva para Gianni Amico, o responsável pelo Festival de Santa Margherita Ligure, em 1961, *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni, que estava, como ele também, no Centro. O filme é aceito e tem boa recepção nesse e em outros festivais. Isso deu legitimidade ao grupo do Cinema Novo que então se formava e tornava-o assunto em revistas prestigiadas como *Cahiers du Cinéma* e *Sight and Sound*. Apesar de não considerar a experiência no Centro Sperimentale di Cinematografia como fundamental à sua formação, uma vez que nenhum dos seus professores era próximo das concepções mais modernas do cinema que vinha acontecendo na própria Itália, mas também na França com a *Nouvelle Vague*<sup>4</sup>, em 1970, Gustavo realiza o curta metragem *Il cinema brasiliano: io e lui*. Em 1962, em Paris, como aluno de Jean Rouch no curso de Cinema Etnográfico do Musée de l’Homme, Gustavo firma-se

<sup>3</sup> Conforme entrevistas realizadas por Sheila Schvarzman com Gustavo Dahl em 2009.

<sup>4</sup> Idem.

como elo de ligação entre o que acontecia no setor entre o Brasil e a Europa, inserindo filmes brasileiros no circuito europeu, como *Porto das Caixas* (1962), de Saraceni, na Semana da Crítica do Festival de Cannes em 1963. Toda essa atividade contribui e estimula em Gustavo o talento para a gestão cultural e a atividade política de estímulo ao cinema, indispensável para que a realização cinematográfica ocorra, tenha reverberação cultural, social e econômica, se reproduza, sustente e receba a atenção necessária não só do público, mas também do Estado. Atenção para a sua sobrevivência e fomento, como via ocorrer na Itália ou na França, onde viveu.

Logo, o papel desempenhado por Dahl para a criação da Ancine em 2001 não era algo novo, mas a extensão de uma trajetória. De volta ao Brasil em 1964, ele reencontra seus pares do Cinema Novo, como Glauber Rocha, de quem é próximo. Atua como montador e, com o lançamento de dois de seus três filmes, *O bravo guerreiro* (1969) e *Uirá, um índio em busca de Deus* (1973), publica na revista *Civilização Brasileira* o artigo *Cinema Novo e Seu Público* (1967), em que desenvolve a ideia de que há público para cada filme, além de afirmar que há público para todos os tipos de filmes, rompendo, assim, com a dualidade entre um cinema dito comercial e popular e outro, de arte e de autor, nicho do Cinema Novo e que o afastava do grande público; dessa forma, atenta para a importância de entender o público e levá-lo aos cinemas. Em 1975, diante do artigo, Roberto Farias, diretor da Embrafilme, convida-o para trabalhar na empresa, colocando em prática suas ideias, conseguindo dar ao cinema brasileiro espaço frente à hegemonia norte-americana nas telas.

Na Superintendência de Comercialização da Embrafilme (Sucom), Gustavo observa que, desde Humberto Mauro na década de 1920, em Cataguases, os filmes não chegavam às telas, com dificuldades nos processos de produção, distribuição e exibição. Portanto, não conseguiam ser exibidos, seu destino fundamental, o que não poderia mais ocorrer, já que a política da Embrafilme levava em conta que “mercado é cultura” e “o mercado cinematográfico brasileiro é, objetivamente, a forma mais simples da cultura cinematográfica brasileira” (DAHL, 1977). Dessa forma, publica, em 1977, na revista *Cultura*, o artigo *Mercado é cultura*, defendendo esse ponto de vista, do qual levará os ideais para a Retomada a partir de 1994. Durante a sua gestão na Sucom (1975 – 1979), a Embrafilme ocupou uma posição no mercado que ombreava as *majors* norte-americanas, algo que no futuro seria tido como objetivo, pois não havia uma centralização na produção de um tipo específico de filme, mas sim, um amplo espectro que ajudou a valorização

conjunta do cinema brasileiro, e a cada filme, encontrar seu lugar no mercado. Diante do então papel desempenhado pelo mercado, Dahl escreverá em 1989:

Tanto através da utilização dos aparelhos de televisão como uma grande rede doméstica de exibição, com as correspondentes associações no nível da produção, quanto através da modificação de formatos das salas exibidoras aumentando a oferta de títulos de filmes, adequando as dimensões da oferta e da procura de lugares, reconhece o cinema a necessidade de encontrar o seu espaço, um novo equilíbrio econômico (...).

Destarte, depreende-se que Gustavo Dahl nunca deixou de acreditar que há um espaço na exibição para cada filme brasileiro produzido e que, para conseguir exibi-lo e para que ele seja visto pelo público, é preciso investir não apenas na produção, mas sim, em todo o processo, além de, através das políticas do setor, entender o porquê de alguns filmes serem exibidos, enquanto outros, não; já que, como indaga Gustavo ao fim de seu artigo, “(...) pode-se ou deve-se falar em concentração da informação como se fala na concentração de renda, pode haver abertura democrática sem democratização da informação?” (DAHL, 1989, p. 3).

## O FIM DA EMBRAFILME E A RETOMADA

Como a Embrafilme era responsável pelo cinema brasileiro durante os anos de 1969 a 1990, quando se ocupava do fomento até a distribuição da produção, sua extinção em 1990 pelo governo de Fernando Collor de Mello impactou fortemente o setor, que até então dependia de maneira vital do Estado. De acordo com Arthur Autran (2004):

O medo de perder a EMBRAFILME paralisou a corporação cinematográfica tanto do ponto de vista do pensamento industrial como da própria ação política institucional ou ainda em relação ao diálogo com a sociedade. O resultado de tão longa agonia foi sentido naquele mesmo ano através da extinção da empresa, do CONCINE e da Fundação do Cinema Brasileiro, o primeiro ato do governo Fernando Collor de Mello e do aprofundamento da crise da produção de longas-metragens não pornográficas, processo que só começou a se reverter em 1995 (AUTRAN, 2004, p. 65).

Em 23 de dezembro de 1991, entra em vigor a lei nº 8313 – mais conhecida como Lei Rouanet –, que, segundo Fernão Ramos, “reintroduz alguns procedimentos da Lei Sarney [primeira lei de incentivo à cultura] com um direcionamento mais focado na produção audiovisual” (RAMOS, 2018, p. 411), ou seja, trata-se de uma lei que serve como mecanismo de incentivo à cultura por meio da renúncia de impostos e não se destina especificamente ao audiovisual. Esta viria apenas em 1993, promulgada por Itamar Franco

sob o nº 8685, e ficaria conhecida como Lei do Audiovisual; foi por meio dela que a produção brasileira se ativou na chamada Retomada, pois permitiu que contribuintes tivessem abatimento ou isenção de tributos, desde que direcionassem recursos a projetos audiovisuais aprovados pela Ancine. Por isso, é considerada a origem da rearticulação que, a partir de então, aconteceria no cinema brasileiro.

Após constatar os limites da política das leis de incentivo, que dispersavam os cineastas, cada um voltado apenas para o seu projeto, e perdendo de vista a realidade do cinema brasileiro, Gustavo articula com outros profissionais a realização do III Congresso Brasileiro de Cinema, em 2000, onde se reúnem para repensar e reposicionar toda a atividade cinematográfica. Dahl é o responsável pelo discurso de abertura. Nele, torna a defender a ideia de que “mercado é cultura” e consolidará a luta dizendo:

(...) se a partir de agora, nas circunstâncias dadas, conseguirmos instaurar um processo de representação, participação e ação política, longe de qualquer vitimização, com altivez, será então possível negociar com outros agentes como o governo, a televisão, o poder legislativo e a própria indústria hegemônica, o espaço indispensável à nossa afirmação cinematográfica, à nossa sobrevivência, à nossa auto-sustentabilidade.

Ainda sobre o mercado, expõe:

Substituindo explicitamente os conceitos de cultura, sociedade e ação, pela caracterização deles exclusivamente como mercado, o que se quer é privar-nos do direito de reconhecerno-nos, de construirmo-nos, de colocarmo-nos em questão, de criticarmos-nos, de celebrarmos, de preferência simultaneamente.

Destarte, nota-se que o objetivo final pelo qual lutavam não era simplesmente a autossustentabilidade do setor cinematográfico brasileiro, mas o direito de expressão da sociedade brasileira por meio da obra cinematográfica. Ele constrói um discurso que reafirma a função do mercado para o filme brasileiro com características próprias, mas, para que isso ocorra, é necessário haver uma reestruturação, e esta apenas será possível com a participação do Estado. Como aponta Alvarenga, a justificativa de Dahl para essa questão parte de que:

(...) o filme brasileiro é um patrimônio nacional e, com base nisto, o Estado deve estimular e agir para que se mantenha o processo produtivo cinematográfico independente brasileiro, considerando-o como parte de um projeto nacional, pois envolve a formação da identidade brasileira. Logo, este discurso implica a necessidade do Estado em apoiar o produto brasileiro a fim de que ele passe a ter condições mercadológicas em seu próprio país (ALVARENGA, 2010, p. 43).

Foi em Porto Alegre, em julho de 2000, o III Congresso Brasileiro de Cinema. Ao discutir a origem do evento, Ana Paula Sousa apresenta-nos, a partir de entrevistas com diferentes atores do setor, que, como todo evento de grande importância, haverá muitos que reivindicam a responsabilidade de sua realização:

O cineasta Augusto Sevá conta que a semente para o III Congresso Brasileiro de Cinema foi plantada em 1998, em encontros que ele e Gustavo Dahl organizaram pelo país. Dahl vinha de uma trajetória múltipla e é, até hoje, considerado um dos grandes pensadores do cinema brasileiro (SOUSA, 2018, p. 64).

Em outra parte, a mesma autora torna a reforçar a importância da participação de Dahl nessa articulação cinematográfica:

Das conversas no restaurante Celeiro [entre Cacá Diegues e Dahl] – e de muitas outras de Dahl com diferentes atores – brotou a ideia de se fazer um novo Congresso Brasileiro de Cinema. Um Congresso que, na visão de Cacá e Dahl, funcionaria como um chamado a união de um setor ainda trincado pelo fim da Embrafilme e que deveria, pela primeira vez, forçar uma aproximação do cinema com a televisão (SOUSA, 2018, p. 57).

Com isso, evidencia-se o protagonismo exercido por Gustavo Dahl na articulação da Retomada. Em publicação no *Jornal do Brasil*, em 29 de abril de 1998, ele aponta a recepção positiva do público em relação ao filme brasileiro e pontua que “O cedimento ao totalitarismo cultural (...) nos colocaria de forma definitiva, como consumidores passivos da produção hollywoodiana ou de uma teledramaturgia cabocla, feita sob medida para a manutenção do *statu quo*”.

Portanto, é evidente que a preocupação de Dahl não apenas volta aos seus ideais como cinemanovista que buscava dar ênfase ao social, mas ainda, estende-se para o temor da colonização e homogeneização cultural, o que seria a decorrência da não existência de um cinema brasileiro. Para esmiuçar a questão, é essencial evocar as próprias palavras de Dahl, em seu discurso ao deixar a presidência da Ancine, em 2007:

Em 98 nós vemos aparecer cinemas regionais, São Paulo, Rio Grande, Nordeste, e vemos também aparecer a produção de diretores vindos da publicidade, a O2, a Conspiração, a Videofilmes. E se vê também, começa-se a criar o ambiente para realização do III Congresso Brasileiro de Cinema, que é um marco histórico, mas que começou [...] com um seminário organizado por Nilson Rodrigues em Brasília exatamente nesta data [10 de janeiro de 2007].

Como último recurso à averiguação feita acerca do limiar do evento, tomo ao próprio Gustavo Dahl, mas dessa vez, em 28 de outubro de 2009, em entrevista concedida a Marcus Alvarenga:

A raiz do processo de formação da Ancine está numa série de artigos que eu publiquei no Jornal do Brasil em 1998, o qual eram respostas a um artigo que começava a questionar o modelo de incentivos fiscais.

(...) e depois destes artigos houve um convite do Nilson Rodrigues - que depois foi diretor da Ancine - e na época [1998] dirigia a Fundação Cultural de Brasília. Então ele tinha convidado o Augusto Sevá para organizar um Seminário num quadro do Festival de Brasília, ele me chamou em função destes artigos, chamou-me para fazer um seminário com ele [...] Quando acabou o seminário, o Nilson Rodrigues me disse que precisava fazer um Congresso do Cinema Brasileiro (...). (DAHL apud ALVARENGA, 2009)

Por conseguinte, podemos entender a origem do III Congresso Brasileiro de Cinema, bem como da Agência Nacional do Cinema, como um processo. Trata-se de todo um ambiente de discussões criado não só por Gustavo Dahl, Nilson Rodrigues, Cacá Diegues ou Augusto Sevá, mas por todo esse setor constituído por diferentes classes de trabalhadores e que necessitava ser articulado em prol do interesse comum a todos: a existência do cinema brasileiro na produção, mas também na distribuição e exibição. Tratava-se, portanto, como postulava Dahl, da “repolitização do cinema brasileiro”, conforme já apontamos.

No final do III Congresso de Cinema Brasileiro, as discussões geraram um relatório final, de 69 pontos, o que demonstrou força, organização e, sobretudo, consenso por parte da classe cinematográfica, ou seja, algo que o Estado deveria levar em conta. Após dez dias do congresso, representantes do governo Fernando Henrique Cardoso entraram em contato com Luiz Carlos Barreto e Cacá Diegues, que levam Dahl junto para tratar do assunto. Não havia consenso sobre o lugar que deveria abrigar o cinema. Pedro Parente, ministro-chefe da Casa Civil, criou o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEDIC) voltado a essa questão. Apesar de ser formado pelo ministro-chefe da Casa Civil, os ministros da Fazenda, do Desenvolvimento, das Comunicações, da Cultura, o secretário-geral da Presidência, Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Gustavo Dahl, Rodrigo Saturnino Braga, Luis Severiano Ribeiro Neto e Evandro Guimarães, “(...) ele não ia para frente, não andava, ficavam discutindo quem ia pagar as despesas do grupo, ninguém assumiu o GEDIC e ele estava num impasse. Desta maneira, eu comecei a escrever um material que se tornou o pré-relatório do GEDIC” (DAHL apud ALVARENGA, 2009). Para que, após a iniciativa tomada, os outros integrantes se pronunciassem e realizassem contribuições ao documento e, assim, chegar-se a algo concreto.

Dahl também revela que, no período em que havia sido chamado para realizar um seminário com Nilson Rodrigues, havia pensado, com Vera Zaverucha e Aurelio Machado, na criação de uma ONG que seria responsável pela política de mercado do cinema e, após



uma conversa com Cacá Diegues, que diz que ser melhor uma agência, faz-se a proposta de um Conselho vinculado à Casa Civil, o que desagradou ao ministro da Cultura por vincular o cinema a outro ministério que não o dele. No entanto, foi Davi Zylbersztajn, genro de Fernando Henrique e presidente da Agência Nacional de Petróleo (ANP), o primeiro a sugerir o modelo de agência (BARRETO apud SOUSA, 2018, p. 74).

Todavia, após o relato de Dahl e, ao saber que haveria a chance de Cacá estar presente na reunião em que isso havia sido citado, pode-se intuir que a ideia veio de Zylbersztajn e, mais uma vez, torna-se possível comparar a indústria cinematográfica à indústria petrolífera, algo sublinhado por Autran: “(...) Ao Movimento de Defesa do Cinema Brasileiro coube defender as recomendações dos congressos de cinema então realizados, ele foi inspirado nos Centros de Estudo e Defesa do Petróleo e da Economia Nacional (...)” (AUTRAN, 2004, p. 22). Ou seja, essa influência, vinda de uma indústria melhor estabelecida no país, reafirma o potencial industrial do cinema.

O órgão que deveria normatizar, fiscalizar e controlar a atividade cinematográfica no Brasil torna-se uma proposta concreta quando, após seis meses de trabalho, o Gedic apresenta o Pré-projeto do Planejamento Estratégico. Dentre os pontos apresentados, buscava-se o enfoque sistêmico que Dahl vinha defendendo desde 1998. Com o avanço do projeto, os integrantes do Gedic reuniram-se com o ministro-chefe da Casa Civil, Pedro Parente, que propôs ao grupo a inserção de medidas que envolvessem a televisão paga, então “(...) Evandro Guimarães, diretor de relações institucionais da Rede Globo e integrante do grupo, tirou de sua pasta de couro um anúncio do portal Terra, que estava então lançando a TV Terra, na internet” (SOUSA, 2018, p. 84).

Assim, a Globo via como uma troca a aceitação das medidas taxativas, porém, mais tarde, as proposições a respeito de restrições à banda larga acabam sendo consideradas impróprias pela Anatel e tudo o que buscava regulamentar a televisão paga foi tirado do texto. Nesse trecho, não há documentação que comprove, mas existem relatos, segundo Sousa, (2018, p. 86), de que havia um importante funcionário da Globo que, ao ver o plano destruído, tomou um helicóptero e aterrissou diretamente para uma reunião com o presidente na véspera da cerimônia; o que se pode confirmar é que, de última hora, tudo foi revisto, e o que se referia à televisão, excluído do texto original que seria publicado.

Em meio a esse cenário caótico, a MP 2228-2/01 seria publicada no Diário Oficial em 10 de setembro; enquanto, no dia seguinte, seria a vez da Emenda Constitucional n° 32, que passava a submeter as medidas provisórias feitas pelo Presidente da República ao

Congresso Nacional. Assim, nascia a Ancine, ou seja, pode-se ver por essas tratativas, a forma agressiva como a televisão luta por seus interesses. Ela adere ao cinema naquilo que pode beneficiá-la, mas não quer estar sob qualquer legislação que a obrigue a financiar ou até mesmo uma quota de veiculação de filmes, medida que, felizmente, anos depois, Manoel Rangel conseguiu estabelecer para os canais pagos.

## DOS ANOS DE ANCINE

Finalmente, o setor cinematográfico havia conseguido “um braço institucional do governo para regular, fiscalizar e, principalmente, fomentar o mercado cinematográfico” (BAHIA, 2012, p. 83). Entretanto, após formado, era necessário alguém para comandar o órgão, o que levava a Gustavo Dahl como o mais indicado, já que, dentro do setor cinematográfico, havia certo consenso em sua indicação. Conquanto tenha existido certa ponderação por parte de Pedro Parente, por tratar-se de um cargo sobretudo político, não houve como não entregar a presidência a Dahl, sendo os outros três cargos da diretoria colegiada deixados para serem discutidos no IV Congresso Brasileiro de Cinema, que aconteceria entre 14 e 18 de novembro de 2001 no Rio de Janeiro e seria o momento em que se estabeleceria a reorganização do campo.

Além disso, temas defendidos durante o III Congresso de Cinema tornariam a ser defendidos durante o IV; um deles, que merece destaque, é o envolvimento entre cinema e televisão, pois, naquele momento, já era nítido o poder que a televisão exercia no próprio cinema. Como Gustavo Dahl já havia afirmado, em 2000:

No Brasil, no mundo e sobretudo nos trinta e oito milhões de aparelhos que constituem o universo econômico da televisão e da publicidade, nosso consumo de massa. Fora dele, ninguém está no mercado, não se tem a possibilidade de criar expectativas, nem de erguer-se com seus próprios pés.

Durante a reunião que gerou o Gedic, Dahl expôs ao presidente da República Fernando Henrique Cardoso que deveria ser feita uma política industrial para o audiovisual, ou seja, o que se demandava, para Gustavo, não seria possível no Ministério da Cultura, mas sim, no Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, como o presidente aconselhara. Portanto, criava-se um impasse antes da existência da agência que apenas seria sentido posteriormente, pois, apesar de a MP 2228-1/01 ter sido aprovada em 6 de setembro de 2001, o órgão ficaria vinculado até o final de 2002 à Casa Civil e tornava-se um assunto pendente para o próximo governo decidir.

Assim que o PT assume com uma visão contrária à das agências, em cujos mandatos das bancas diretoras não podia interferir, a solução era vinculá-la ao Ministério da Cultura, para que o cinema voltasse a ser enxergado como produto cultural. Essa disputa leva Juca Ferreira, secretário-executivo do MinC, a afirmar que o MinC poderia também fazer essa política industrial. A discussão levaria a uma ruptura no setor cinematográfico, colocando Orlando Senna e Gustavo Dahl em lados opostos; o primeiro pedia a ida do órgão ao MinC e Dahl manteve a defesa do MDIC. Orlando Senna, naquele momento, estava à frente da Secretaria do Audiovisual e ganhava força aos poucos, pois, cada vez mais, a Secretaria passava a “(...) concentrar a formulação e os discursos relativos à política de cinema” (SOUSA, 2018, p. 116).

É preciso frisar que o comando do Ministério da Cultura era então de Gilberto Gil, com grande poder midiático, e não há como negar a influência exercida por Gil para absorver a Ancine e fortalecer a pasta. Dessa forma, em 13 de outubro de 2003, por meio do Decreto 4858/03, não só a Ancine foi vinculada ao MinC como também o Conselho Superior de Cinema e, assim, a tríade pensada por Dahl – que visava estender o cinema a um poder interministerial, ou seja, com a Ancine no MIDC, o Conselho Superior de Cinema na Casa Civil e a Secretaria do Audiovisual no MinC – foi desfeita, afastando o cinema, novamente, de uma possível industrialização desejada. Com a inserção da Ancine no Ministério da Cultura, ganhava força a proposta de um órgão que regulasse todo o setor audiovisual, ou seja, inserir a televisão, e assim surgiria a Ancinav. Durante esse processo, Gustavo Dahl fica enfraquecido politicamente, mas expõe o seu ponto de vista, afirmando que essa proposta já havia sido colocada em prática dois anos antes e não trouxera o resultado esperado. No entanto, foi dada continuidade ao anteprojeto sob a responsabilidade de Manoel Rangel e a supervisão de Orlando Senna.

No dia 2 de agosto de 2004, o site *Converge.com* publicou o projeto de lei responsável pela criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual, sendo importante ressaltar que ele abrigava a publicação especializada em audiovisual e telecomunicações *Telaviva*. A partir disso, a revista *Veja*, o jornal *O Globo* e o *Jornal Nacional* posicionariam-se contra o projeto, afirmando que apresentava caráter autoritário: “(...) o texto tratava de matérias regidas pela Lei Geral de Telecomunicações (lei nº 9.472/97) e invadia as áreas de ação da Anatel e do Conselho Administrativo de Defesa Econômica (Cade)” (SOUSA, 2018, p. 124-125). Dessa forma, criou-se uma pressão midiática contra o projeto vazado, que seria submetido ao Conselho Superior de Cinema

em 6 de agosto e destruído. No entanto, como analisa Sousa sobre do artigo 4º do mesmo, “(...) O papel da Ancinav seria, assim como o da Ancine, regular, promover e fiscalizar o setor (...)” (SOUSA, 2018, p. 127), e o modelo que se buscava era o europeu de coproduções, mas com o alinhamento da Rede Globo, responsável por reter hegemonia local, e das *majors*, ele se tornou improvável. Mais uma vez, a batalha pela televisão ficava para um futuro incerto.

Além disso, o governo, que já pressionava as diretorias das agências, que não haviam sido escolhidas naquela gestão, permanecendo como herança da anterior, aumentou o foco na Ancine. Com isso, houve, inclusive, a renúncia de Lia Gomenssoro em 2003, o que enfraqueceu ainda mais Gustavo Dahl, que, mesmo assim, permaneceu como diretor-presidente até 2006, ano em que conclui seu mandato. Apesar disso, Dahl consegue preparar Manoel Rangel para a alcançar os frutos posteriores e de acordo com ele em seu discurso final:

O processo de criação de um órgão público é sempre mais trabalhoso do que parece no início. Mas além da implantação da Ancine, e da Ancine, digamos, assim, num certo sentido, estar pronta, ela coincide também com a aprovação da lei que reformula alguns incentivos fiscais, que permite a entrada da televisão, esta lei que foi aprovada agora e foi intensamente e competentemente trabalhada por Manoel Rangel (DAHL, 2007).

## TEMPOS ATUAIS

Com a criação da ANCINE, o setor pode gradativamente recompor-se para tornar-se o que é hoje. A partir da observação dos dados do momento em que o órgão se estruturava, pode-se observar a positiva inserção do filme brasileiro no mercado:

(...) em 1992, o público total era de 75 milhões de espectadores. Desse número, apenas 36.113 assistiram a filmes brasileiros. Em 1997, o público total dos cinemas caiu para 52 milhões, mas com os filmes produzidos com incentivos da renúncia fiscal, 2.401.959 de espectadores assistiram a filmes nacionais [...] 90 milhões em 2002, com bilheterias anuais que chegaram a 7.299.790 espectadores para o cinema brasileiro [...] (SCHVARZMAN, 2018, p. 519).

Portanto, ao longo dos anos subsequentes, o cinema brasileiro estabeleceu-se e, hoje, absorve cerca de 10 a 15% do público total das salas de exibição. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, quando questionado a respeito do impacto do órgão ao setor, Manoel Rangel, diretor-presidente da agência de 2006 a 2017, afirma:

O setor mudou drasticamente desde a criação da Ancine – para melhor. O Brasil faturou na economia audiovisual em 2007 cerca de R\$ 8,5 bilhões; em 2014, foram R\$ 24,5 bilhões – o que representou 0,46% [do PIB]. É equivalente à

indústria do papel, à indústria têxtil, à farmacêutica, o que dá o tamanho da expressão do audiovisual na economia brasileira. No momento de criação da Ancine, em 2001, o Brasil tinha pouco mais de 1.800 salas de cinema. Em 2018, chegou a mais de 3.400 (RANGEL apud ARBEX, 2019, *online*).

Além disso, quanto à autossustentabilidade da área cinematográfica, buscada sobretudo por Dahl, durante a formação da agência, Rangel argumentará que essa é uma busca do passado. Sendo assim, ele indica que “Os recursos que investimos no setor são extraídos da própria atividade Audiovisual, ou seja, não oneramos o Tesouro Nacional, mas sim, as empresas do setor e a própria atividade econômica do Audiovisual” (RANGEL apud SOUSA, 2016). Quando se fala nas empresas que atuam no país, refere-se às *majors* americanas que exploram o mercado brasileiro, assim como a televisão, a publicidade e que são obrigados a pagar o CONDECINE. É dessa receita que depende o setor. É essa tributação que incomoda e da qual querem se desvencilhar essas diferentes e poderosas corporações que pressionam os governos desde 2016 nesse sentido. Não só porque não querem pagar taxas sobre os lucros de sua atividade, mas também porque, no caso das *majors*, enfraquecer o cinema brasileiro é também uma forma de fortalecer os seus interesses, ainda que estas participem da produção brasileira utilizando o artigo 3º da Lei do Audiovisual, responsável por facultar, justamente, o uso do montante da taxa sobre a exibição de seus filmes, investindo em produções nacionais, com as quais, inclusive, podem também lucrar e veicular produtos brasileiros segundo formatos de acordo com as suas conveniências, gosto e cultura, como vemos acontecer, sobretudo, nos filmes comerciais de grande bilheteria.

Em vista dessa realidade e da própria força que o audiovisual e a cultura brasileira construíram ao longo dos últimos anos, com a eleição de Bolsonaro à presidência da República, tem se buscado enfraquecer essas conquistas e assiste-se a um contínuo desmanche de estruturas que sustentam a produção cultural (e a cinematográfica, em particular). Dessa forma, houve um remanejamento nas estruturas dos ministérios, transformando o Ministério da Cultura em Secretaria Especial da Cultura, integrando o Ministério da Cidadania e, a partir de novembro de 2019, o Ministério do Turismo. Todavia, a incerteza vivida pelo setor cultural deve-se também à instabilidade da pasta com a nomeação de cinco secretários em menos de dois anos de governo. A Ancine sofreu ameaças diretas de extinção do presidente. Em julho de 2019, Bolsonaro declarou que se não pudesse aplicar “filtros culturais”, ou seja, obter controle sobre o conteúdo que o órgão produz, o plano seria extingui-la. Quando o antigo diretor-presidente da agência, Manoel

Rangel, foi questionado pelo jornal *Folha de S. Paulo* a respeito da declaração, ele defendeu que “o único filtro que a democracia permite é o do cidadão” e apontou o crescimento de cerca de 8% ao ano tido pelo setor audiovisual, enquanto “a economia do Brasil patina desde 2015” (RANGEL apud ARBEX, 2019, *online*).

Em 30 de agosto de 2019, diante da crise, o diretor-presidente Christian de Castro Oliveira foi afastado do cargo e, em novembro do mesmo ano, foi denunciado pelo Ministério Público Federal pelos crimes de estelionato, falsidade ideológica e uso de identidade falsa, além de crime contra a ordem tributária, o que levaria à sua renúncia. Desde o afastamento, Alex Braga Muniz assumiu a presidência de forma interina e, em outubro de 2019, Débora Regina Ivanov Gomes deixou o cargo na diretoria devido ao término do seu mandato, restando apenas um diretor empossado. Apesar disso, havia entrado em vigor em 26 de setembro de 2019 a lei 13848/2019, que permite ao diretor-presidente nomear à diretoria colegiada qualquer servidor em cargo de alta gestão; com isso, seriam convocados para um novo mandato Vinícius Clay e o pastor Edilásio Barra. No entanto, o presidente Bolsonaro não os empossou nos cargos, o que pode complicar a situação do órgão.

Em 20 de julho de 2020, foi aprovada junto ao BNDES e BRDE uma linha de crédito emergencial, no valor de quatrocentos milhões de reais, para a manutenção de empregos e empresas durante a pandemia; foi também lançado o Programa Especial de Apoio ao Pequeno Exibidor (PEAPE), que consiste de um apoio não-reembolsável de oito milhões e meio de reais. Diante da situação, em 21 de setembro de 2020, foi realizada uma reunião técnica online pelo Congresso com o objetivo de sistematizar os desafios que o setor tem passado em relação à Ancine. No entanto, nenhum integrante do atual governo compareceu à reunião e, assim, a agência segue com um futuro ainda incerto.

Quando a discussão era a respeito de qual ministério a Ancine deveria integrar – o da Cultura ou do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior – questionava-se o papel do cinema em relação à sociedade: deveria ele ser industrial ou um produto cultural? Agora, a questão já não tem mais importância. Após passar para o ministério do Turismo, a prioridade é sua sobrevivência. Entretanto, o que se pode depreender da situação atual do órgão é que, mesmo paralisado, continua a existir, sem que o presidente possa revogar a medida legal em que ele se funda. Com isso, percebemos que o projeto de Gustavo Dahl que visava à industrialização do cinema brasileiro pode não ter acontecido conforme teria desejado, ou acreditava ser o mais viável, devido a diferenças ideológicas geracionais e

partidárias, mas a agência permanece, esperando poder voltar a reger o setor, e já há sinais positivos de medidas de outros órgãos e instâncias da federação, fora do executivo, que apontam para a sua continuidade e sobrevivência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme expusemos ao longo do artigo, a batalha de Gustavo Dahl pela Ancine envolve bem mais do que a articulação do setor cinematográfico em busca de políticas públicas e de um órgão estatal que regulassem o mercado. Tem-se 6 de setembro de 2001 como a data de fundação da Agência Nacional do Cinema, porém sua origem remonta à crise das leis de incentivo, mais especificamente, 1998, enquanto seu impacto para o meio começa gradativamente a ser sentido e, quando Dahl deixa o cargo, é evidente a função de instrumento e o papel estruturante de preparar o futuro audiovisual brasileiro. E é claro também que essa discussão permeia toda a história do cinema brasileiro: conseguir ser produzido, exibido e dialogar com o seu público e o mundo globalizado em que vivemos.

Por conseguinte, é indiscutível a relevância de Gustavo Dahl para o fortalecimento do cinema brasileiro como é conhecido atualmente e, se a agência por ele pensada causa tanto incômodo hoje, significa que o seu legado ao construir um órgão estável é real, já que a Ancine é a garantia de um órgão que regula, fiscaliza e promove o setor cinematográfico do país e que, mesmo diante da crise do setor no governo Bolsonaro, mantém-se e não pode ser descartada como ocorreu com a Embrafilme pelo governo Collor. É preciso ressaltar que a busca de Dahl por uma visão sistêmica da área cinematográfica, que não se restringe à cultura, transcende o tempo em que viveu e perdura no cenário de alta globalização e da indispensável de manutenção e sobrevivência de uma identidade própria.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Marcus Vinícius Tavares de. **Cineastas e a formação da ANCINE (1999-2003)**. Dissertação (Mestrado). São Carlos: UFSCar, 2010.

ARBEX, Thais. Único filtro que a democracia admite é o do cidadão, diz ex-presidente da Ancine. **Folha de São Paulo**, 23. Jul. 2019. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/unico-filtro-que-a-democracia-admite-e-o-do-cidadao-diz-ex-presidente-da-ancine.shtml>>. Acesso em: 20 Set. 2020.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2004.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS. COLEÇÃO GUSTAVO DAHL. <http://www.bcc.org.br/colecoes/gustavodahl>. Acesso em 19.10.2019.

DAHL, Gustavo. Gustavo Dahl – 1938/2011 – Cineasta, crítico e gestor público de Cinema. [Entrevista concedida a Beatriz Kushnir; Taiguara Almeida]. **Revista AFCRJ**, Rio de Janeiro, n.5, 2011, p.321-340.

DAHL, Gustavo. Mercado é Cultura. **Cultura**, 6 (24): 125-7, jan./mar.1977.

FILME E CULTURA. Gustavo Dahl e o cinema brasileiro, vol 55. CTA<sub>v</sub>, 2011.

RAMOS, Fernando Pessoa. “A retomada inviável, narcisismo às avessas e má consciência”. In: RAMOS, Fernando Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: SESC, 2018.

SCHVARZMAN, Sheila. “Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000-2016)”. In: RAMOS, Fernando Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: SESC, 2018.

SOUSA, Ana Paula da Silva e. Dos conflitos ao pacto, as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI. Tese (Doutorado). Campinas: Unicamp, 2018.



\_\_\_\_\_. Entrevista com Manoel Rangel. **Revista de Cinema**, 09 Mar. 2016. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/clipping/2016-03-09-RevistadeCinema-Manoel.pdf>>. Acesso em: 20 Set. 2020.