

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

**ALINE ZAMBRINI SANTOS**

**A COTA DE TELA É UMA MEDIDA QUE ATENDE ÀS NECESSIDADES  
ATUAIS DO MERCADO DO CINEMA NACIONAL?**

**SÃO PAULO**

**2019**

**ALINE ZAMBRINI SANTOS**

**A COTA DE TELA É UMA MEDIDA QUE ATENDE ÀS NECESSIDADES ATUAIS  
DO MERCADO DO CINEMA NACIONAL?**

Trabalho monográfico de conclusão do Curso Superior do  
Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo (ECA – USP).

Orientador: Prof. Carlos Augusto Machado Calil

São Paulo

**2019**

## **Agradecimentos**

Nesta aventura que foi escrever minha monografia, eu gostaria de agradecer em primeiro lugar ao meu orientador, Carlos Augusto Calil, que conseguiu direcionar a minha pesquisa (e às vezes as minhas angústias) em relação ao universo do audiovisual brasileiro.

Também é extremamente necessário agradecer às pessoas que foram extremamente pacientes comigo e se dispuseram a discutir a cota de tela, o cinema nacional e às vezes (na verdade muitas vezes) a minha revolta com a maneira que as coisas são feitas. Essas pessoas são Leandro Paiva, Victor Hugo Pires, Flávia Lucena, Alice Hirata, João Paulo Bley Ruivo, Fernando Cabral, Pedro Marques, Pedro Brito em algumas mesas de bar ou de casa mesmo.

Agradeço aos meus pais, Fábio e Sheila, que me possibilitaram cursar uma faculdade em São Paulo, fora da minha cidade natal, me dando todo o apoio que eu precisei e preciso. Que se disponibilizaram a conversar sobre o tema da monografia dando perspectivas de fora do universo do cinema, o que foi muito importante para os rumos desta monografia, mostrando um caminho mais prático a ser seguido e sempre lembrando que eu não preciso dar a resposta da grande questão do universo no meu TCC.

E por fim, também gostaria de agradecer a todos que me ajudaram a concluir esta monografia: aos entrevistados, aos meus professores e aos meus colegas de trabalho.

Obrigada a todos!

## Índice

Agradecimentos.....	3
<b>1. Introdução.....</b>	<b>7</b>
<b>2. O que é a cota de tela?.....</b>	<b>10</b>
<b>2.1. De onde surgiu a cota de tela?.....</b>	<b>11</b>
<b>2.2. Primórdios.....</b>	<b>11</b>
<b>2.3. O Início da obrigatoriedade de exibição.....</b>	<b>13</b>
<b>2.4. O Conselho Nacional de Cinema, ou o CNC.....</b>	<b>16</b>
<b>2.5. O Instituto Nacional do Cinema, ou o INC.....</b>	<b>17</b>
<b>2.6. O Concine, Conselho Nacional de Cinema.....</b>	<b>22</b>
<b>2.7. O Período da Retomada do Cinema Brasileiro.....</b>	<b>24</b>
<b>2.8. A Ancine, Agência Nacional do Cinema.....</b>	<b>25</b>
<b>3. A cota de tela e os setores de exibição, distribuição e produção.....</b>	<b>28</b>
<b>3.1. A exibição.....</b>	<b>28</b>
<b>3.1.1. Os exibidores e os ciclos cinematográficos brasileiros.....</b>	<b>30</b>
<b>3.1.2. A Lei da Dobra: o caso de Dona Flor e Seus Dois Maridos.....</b>	<b>31</b>
<b>3.1.3. A digitalização do parque exibidor e suas consequências.....</b>	<b>35</b>
<b>3.2. Distribuição.....</b>	<b>41</b>
<b>3.3. Produção.....</b>	<b>47</b>
<b>4. O relatório de análise de impacto N° 01/2017.....</b>	<b>52</b>
<b>5. A Cota de tela em outras janelas.....</b>	<b>58</b>
<b>5.1. Televisão por assinatura.....</b>	<b>58</b>
<b>5.2. Video On Demand (VoD) .....</b>	<b>61</b>
<b>6. Conclusão.....</b>	<b>65</b>
<b>7. Referências Bibliográficas.....</b>	<b>68</b>
<b>8. Anexos.....</b>	<b>73</b>

## Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Quantidade de Lançamentos Brasileiros por Gênero - 2009 a 2017.....	8
Gráfico 2 - Evolução da Proporção de Salas Ocupadas por Semana em Relação às Salas no Lançamento por Filmes Brasileiros Lançados em mais de 300 salas, de 2012 a 2015.....	37
Gráfico 3 - Evolução da Proporção de Salas Ocupadas por Semana em Relação às Salas no Lançamento por Filmes Estrangeiros Lançados em mais de 300 salas, de 2012 a 2015.....	37
Gráfico 4 - Número de CPBs emitidos para longas-metragem e número de lançamentos brasileiros cinematográficos.....	40
Gráficos 5 e 6 - Market Share da distribuição de filmes nacionais em 2006 e 2016.....	42
Gráfico 7 - Reserva de mercado e número de lançamentos brasileiros por ano.....	43
Gráfico 8 - Market Share nacional e a ocupação da cota de tela no mercado.....	48
Gráfico 9 - Cota de Tela por sala, de acordo com o tamanho do complexo.....	52
Gráfico 10 - Número de Sessões por Sala da Alternativa B.....	54
Gráfico 11 - Percentual de Horas de Obras Brasileiras e Estrangeiras - 2010.....	58
Gráfico 12 - Percentual de horas de programação por tipo de obra - Canais de espaço qualificado (não infantis) - 2015.....	59
Gráfico 13 - Percentual de horas de programação por tipo de obra - Canais de espaço qualificado (não infantis) - 2017.....	59

## Índice de Tabelas

Tabela 1 - Dias de exibição obrigatória por dia de funcionamento do cinema em 1970.....	18
Tabela 2 - Dias de exibição obrigatórios no último trimestre de 1971.....	19
Tabela 3 - Mudança de programa 1 a 3 vezes por semana.....	20
Tabela 4 - Mudança de programa 4 a 7 vezes por semana.....	20
Tabela 5 - Referente à resolução número 76 de 1972.....	21
Tabela 6 - Referente à resolução número 108 de 1975.....	21
Tabela 7 - Dias obrigatórios de exibição em 1978 para cinemas que mudassem a programação de uma a três vezes por semana.....	22
Tabela 8 - Dias obrigatórios de exibição em 1978 para cinemas que mudassem a programação de quatro a sete vezes por semana.....	22
Tabela 9 - Referente à Resolução CONCINE nº102 de 1983.....	23
Tabela 10 - Comparação do público do cinema nacional com dias de obrigatoriedade por ano no período do Concine (1976 - 1990).....	24
Tabela 11 - Dias de obrigatoriedade por salas no complexo, em 1999.....	25
Tabela 12 - Comparação do público no lançamento em relação ao público total nos filmes nacionais e estrangeiros - Top 20 filmes mais vistos no Brasil até 2017.....	33
Tabela 13 - Exemplo de multiprogramação com o modelo de dobra atual.....	34
Tabela 14 - Comparação entre modelos.....	35
Tabelas 15 e 16 - Comparação de salas em cartaz por semana entre filmes lançados em 2017 e 2018.....	38
Tabela 17 - Número de CPBs emitidos e Lançamentos por ano - 2002 a 2017.....	41
Tabela 18 - Top 20 filmes com maior público no Brasil de 2001 a 2017.....	44
Tabela 19 - Quantidade de Títulos e Público por tamanho do Lançamento, entre 1995 e 2016.....	45
Tabela 20 - Comparação da Reserva de Mercado para filmes nacionais e Marketshare do filme brasileiro - 2007 a 2017.....	48
Tabela 21 - Público e Renda dos Títulos Exibidos - 2017.....	49
Tabela 22 - Público e Renda dos Títulos Exibidos - 2016.....	50
Tabela 23 - Regulação de VoD em países europeus.....	61

## 1. Introdução

O nascimento do cinema brasileiro foi convencionado em 19 de junho de 1898, um domingo ensolarado em que Afonso Segreto filmou a Baía de Guanabara a bordo do navio *Brésil*. Em contraposição, o nascimento do cinema mundial foi convencionado em 28 de dezembro de 1895, na primeira exibição pública, paga e considerada de sucesso dos filmes dos irmãos Lumière.

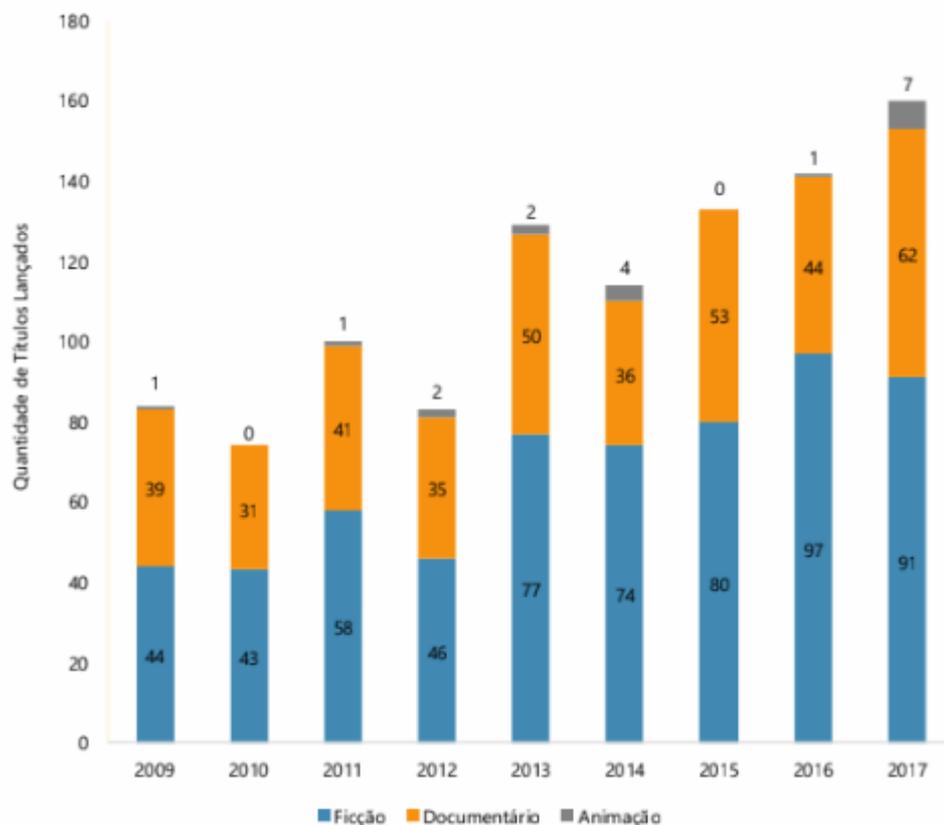
Sob o viés abordado no livro *A Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, de Jean-Claude Bernardet, esses dois dados mostram duas diferenças básicas entre o cinema brasileiro e o cinema internacional: um é calcado na produção de filmes, enquanto o outro, na exibição comercial. Não se tem notícia até hoje de que a filmagem de Afonso Segreto foi exibida ou sequer teve o negativo revelado. Não se sabe se havia filme na câmera. Mas o que importa: o ponto de partida escolhido para o pensamento de um cinema brasileiro é a produção de um filme.

Esse livro foi muito esclarecedor na escolha de qual abordagem esta monografia deve ter. A cota de tela é a concretização de uma consciência nacional perante a sua cinematografia, uma vez que foi a primeira política pública feita com o objetivo de proteger a produção nacional. É uma política que garante espaço para o filme nacional pois reconhece uma demanda para ele.

Chegar em um tema para a minha monografia foi um processo difícil. Sempre tive como objetivo com o meu TCC entender o mercado de trabalho em que eu entrarei. Em um primeiro momento, acreditei que a melhor maneira seria pesquisando sobre o modo de produção de um filme, depois, quis entender os motivos do cinema brasileiro ser do jeito que é hoje. Enfim, sempre temas muito dispersos.

Em 2017, meu orientador me propôs o tema “cota de tela”. O tema surgiu de uma conversa entre ele e Adhemar Oliveira (presidente da Cinespaço), na qual foi exposto que 2017 foi um ano muito difícil de cumprir a cota de tela, ainda que fosse o ano em que o Brasil mais lançou filmes, chegando à marca de 160 lançamentos, conforme podemos ver no **gráfico 1** a seguir:

**Gráfico 1 - Quantidade de Lançamentos Brasileiros por Gênero - 2009 a 2017**



Fonte: ANCINE - Informe Anual Distribuição em Salas 2017

Gostei muito do tema e desde o começo já tinha várias certezas sobre o assunto. Acho que sempre tive muita certeza de que a cota de tela era uma política desnecessária que deixava os cineastas acomodados pois sempre existiria um espaço para os filmes brasileiros, independentemente da qualidade do resultado da produção. Contudo, ao longo da minha pesquisa desconstruí várias dessas certezas e hoje tenho muito mais dúvidas.

Passei por várias abordagens sobre o assunto: “a cota de tela é necessária?”; “panorama histórico da cota de tela”; “cota de tela é uma política vantajosa?” e enfim escolhi “a cota de tela atende às necessidades atuais do mercado?”. Essas mudanças de abordagem me deixavam muito ansiosa, achando que eu nunca conseguiria escrever sobre o assunto, pois é um tema interminável: sempre há uma questão nova a ser respondida.

Então eu percebi que eu não preciso esgotar o tema. Além de ser uma tarefa impossível, esse mesmo tema foi discutido ao longo de 2018 (no mesmo período em que eu escrevia esta monografia) na própria Ancine, na Câmara Técnica do Segmento de Mercado de Salas de Exibição com vários participantes do mercado, alguns dos quais tive o privilégio de entrevistar.

Depois de refletir sobre tudo o que pesquisei, cheguei a três questões que acho essenciais de abordar sobre o tema:

- 1) A cota de tela é necessária?
- 2) Como é possível ter dificuldade de cumprir a cota de tela em um ano em que foram lançados 160 filmes nacionais?
- 3) A cota de tela atende às necessidades atuais do mercado?

A partir dessas três perguntas, abordarei várias outras questões que julgo importante serem discutidas neste trabalho, por serem relevantes para o tema e por terem relação com essa histórica medida de incentivo para o cinema nacional.

## 2. O que é a cota de tela?

Não me lembro em que momento descobri que a cota de tela existia. Quando ia ao cinema na minha adolescência, eu sempre ficava muito revoltada ao ver que grande parte das salas eram ocupadas por filmes da Xuxa ou dos Trapalhões e achava que todos os filmes nacionais eram péssimos só por serem nacionais. Disso, tirei a conclusão que provavelmente deveria existir alguma obrigatoriedade de passar esses filmes no cinema. Acho que por isso a cota de tela nunca foi uma surpresa para mim.

Entretanto, durante o tempo da minha pesquisa fui comentando com colegas fora da universidade, mas que trabalham com cinema, sobre o tema do meu TCC e fiquei muito surpresa que a maioria deles não sabia nem que cota de tela existia. Por isso, acho importante começar explicando o que ela é.

A cota de tela é uma reserva de mercado para filmes brasileiros. Ela garante que existirá um espaço nas salas de cinema para que o filme brasileiro seja exibido e tem como um de seus objetivos prevenir o sufocamento do cinema nacional pelo cinema estrangeiro.

Hoje, a cota de tela é definida pelo Art. 55 da MP 2228-1/01 (a mesma que criou a Ancine).

Art. 55. Por um prazo de vinte anos, contados a partir de 5 de setembro de 2001, as empresas proprietárias, locatárias ou arrendatárias de salas, espaços ou locais de exibição pública comercial exibirão obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem, por um número de dias fixado, anualmente, por decreto, ouvidas as entidades representativas dos produtores, distribuidores e exibidores.

§ 1º A exibição de obras cinematográficas brasileiras far-se-á proporcionalmente, no semestre, podendo o exibidor antecipar a programação do semestre seguinte.

§ 2º A ANCINE aferirá, semestralmente, o cumprimento do disposto neste artigo.

§ 3º As obras cinematográficas e os telefilmes que forem exibidos em meios eletrônicos antes da exibição comercial em salas não serão computados para fins do cumprimento do disposto no caput. (BRASIL, 2001)

Ou seja, todo ano há um decreto presidencial que define um número mínimo de dias e de títulos nacionais a serem exibidos em complexos de salas de cinema, levando em consideração quantas salas o complexo tem.

## **2.1. De onde surgiu a cota de tela?**

A indagação de “por quê o cinema brasileiro não vai para a frente” é antiga. Em *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, Bernardet reúne alguns trechos de artigos de jornal, em sua maioria da década de 1920, que tentam explicar os motivos de o cinema brasileiro não ter sucesso ou pôr em evidência alguma solução mágica para alavancá-lo. Tais passagens ressoam até hoje em uma ideia de que o cinema brasileiro é algo passional e patriótico, que para dar certo precisamos acreditar e que quando ele falha, os motivos estão dentro do próprio cinema brasileiro: não temos técnica, não temos atores bons o suficiente, não temos dinheiro o suficiente.

Sempre olhamos para os aspectos artísticos do produto final (a fotografia, a atuação, o valor de produção), esquecendo de que além de arte, o cinema também é uma indústria e, como todas as indústrias, alguns requisitos econômicos precisam ser cumpridos.

Uma total falta de visão do cinema como mercadoria, uma incompreensão da estrutura do mercado internacional bloqueavam qualquer possibilidade de entender a situação. Ainda hoje, vez ou outra, ressurge essa ideia: “[...]nosso cinema deve buscar em si mesmo as razões de seu malogro na conquista do mercado” (*O Estado de S. Paulo*, editorial de 4/8/1972). O que pode levar a uma atitude masoquista: é o cineasta brasileiro que não presta. Faltam-lhe pendores artísticos; ele é ganancioso; ou então os atores é que não são bons, etc. E diante da incompreensão da situação global, uma ilusória noção de qualidade aparece como salvadora. [...] Como se essa bendita qualidade fosse algo abstrato, que não dependesse de uma relação de forças no mercado. (BERNARDET, 2009, p. 46)

## **2.2. Primórdios**

Em 1926 é lançada a primeira edição da revista *Cinearte*, com conteúdo dedicado ao cinema, em especial o hollywoodiano. A revista estimulou o diálogo da produção de cinema nacional e internacional e serviu de ponto de convergência para os interessados no tema, entre eles, alguns produtores brasileiros.

A revista tinha uma opinião muito forte sobre o desenvolvimento da cinematografia brasileira, evidenciando-a na proposição de um cinema industrial aos moldes dos estúdios norte-americanos. Para que isso se tornasse possível, propuseram medidas que pudessem garantir competitividade entre o filme nacional e estrangeiro, como a isenção de impostos na importação do negativo e a exibição compulsória de um filme nacional por mês<sup>1</sup>. É importante ressaltar que a revista não sugeria medidas protecionistas, como a limitação da importação dos filmes estrangeiros ou incentivos fiscais à produção nacional, sendo a favor das leis de mercado.

A campanha da revista gerou até um slogan, cunhado por Pedro Lima, responsável pela coluna sobre cinema brasileiro: “todo filme brasileiro deve ser visto”<sup>2</sup>.

Em 1930, se inicia o governo de Getúlio Vargas. O cinema é visto como um instrumento de difusão cultural em meio a uma proposta de governo centralizadora e progressista, abrindo um caminho para o diálogo entre o cinema e o governo.

Nesse mesmo ano surgiu a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB), uma organização dos produtores que começou a pressionar o governo para criar medidas que incentivassem o filme nacional.

Em 1932, como resultado de pressões de diferentes lados, entre eles a ACPB, foi feito o Decreto 21.240. As principais medidas do decreto foram: a nacionalização da censura, e por consequência, sua centralização; a criação do DPDC, Departamento de Propaganda e Difusão Cultural; o atendimento à classe produtora ao abaixar a taxa alfandegária visando facilitar a importação de filmes virgens e o início da obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens educativos em toda exibição.

Apesar disso, o decreto não tinha como objetivo o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional pois, tratando-se de longas-metragens, favoreceu os importadores e distribuidores de filmes, ao abaixar as taxas alfandegárias referentes à importação de filmes impressos e ao facilitar a obtenção do certificado de exibição, com a centralização da censura<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> SIMIS, 1996, p. 91

<sup>2</sup> GOMES apud SIMIS, 1996, p. 92

<sup>3</sup> *Idem, Ibid.*, p. 95

### 2.3. O início da obrigatoriedade de exibição

A campanha pela obrigatoriedade de exibição se iniciou na década de 1920, com a revista Cinearte, mas só foi atendida em 1932, com o Decreto 21.240.

Ainda assim, o decreto deixa bastante em aberto como tal obrigatoriedade se daria, como podemos ver no trecho:

Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês. (SIMIS, 1996, p.108).

O trecho deixa em aberto qual a metragem e quais gêneros poderão atender à obrigatoriedade, longas ou curtas-metragens, educativos ou não.

Para garantir a exibição do gênero educativo, o mesmo decreto menciona a realização do Convênio Cinematográfico Educativo, que tinha como objetivo a exibição permanente de um cinejornal com motivos brasileiros e espetáculos infantis com fins educacionais, com a inclusão quinzenal na programação dos exibidores.

Depois da realização do convênio, a ACPB publicou um relatório não muito satisfeito, alegando a inexistência do cinema nacional pois os importadores e distribuidores não adquiriam o produto brasileiro e vendiam apenas os lotes de filmes estrangeiros, impossibilitando que o exibidor tivesse espaço para colocar os filmes nacionais em cartaz e inviabilizando de propósito o desenvolvimento de uma indústria nacional.

Junto do relatório, a ACPB também enviou ao presidente um projeto de lei que estipulava, entre outras coisas, a obrigatoriedade de exibição de 250 metros lineares de filme nacional, o que dá em torno de 8 minutos, com a fiscalização de “autoridades policiais”<sup>4</sup>.

Como resposta, os exibidores iniciaram uma campanha na imprensa contra a obrigatoriedade de exibição, alegando que o volume de produção não era o suficiente para que a medida fosse cumprida. Os produtores admitiram a baixa produção de filmes, mas ainda acreditavam que a obrigatoriedade viria impulsionar a produção, devido à garantia de exibição nas salas de cinema e a eventual rentabilização do filme.

---

<sup>4</sup> SIMIS, 1996, p.110.

O principal motivo de os exibidores serem contra a obrigatoriedade de exibição era a diminuição de seus lucros, pois teriam que alugar os filmes nacionais para incluí-los nos programas, sem receber nada a mais por isso.

No fim, as partes chegaram a um acordo de que ao invés de 250 metros, seria obrigatória a exibição de 100 metros lineares de filme (algo em torno de três minutos), sem restrição de gênero de curtas-metragens. A medida entrou em vigor em 1934.

Para que ela fosse cumprida, a produção precisaria ser de 8 filmes por semana com 3 cópias cada<sup>5</sup>. Ao ano, o número fechava em 400 filmes, convencendo-se que os produtores entregariam 500 à DFB, Distribuidora de Filmes Brasileiros, criada a fim de centralizar a fiscalização e impedir a concorrência.

A medida foi eficaz, como mostram os números:

Quatro meses depois foram lançados no mercado cerca de 104 complementos, com 330 cópias produzidas por 19 empresas, e, no ano seguinte, 400 filmes. Após dois anos, o número de empresas subia para 62. Crescia também o número de filmes exibidos em São Paulo, embora os filmes americanos detivessem a maior fatia do mercado cinematográfico. (SIMIS, 1996, p.113)

Em 1936, havia 600 filmes complementos com 1800 cópias, 6 longas-metragens com 36 cópias, 40 produtoras, 5 estúdios, 10 instalações completas para gravação de som e 20 laboratórios para revelação e copiagem.

Contudo, apenas 35% das salas de cinema cumpriam o decreto, acarretando a defasagem do dinheiro que a produção esperava. Isso gerou novas reivindicações da classe produtora, exigindo que os infratores fossem penalizados. Para isso, era necessária a criação de uma legislação mais extensa, que previsse quais seriam os órgãos competentes para tal fiscalização.

Durante o Estado Novo é criado o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, com o Decreto 1.915/39, que passou a concorrer com a iniciativa privada na produção de cinejornais e outros complementos educativos. Isso ocasionou o fechamento de várias pequenas produtoras.

---

<sup>5</sup>*Idem, Ibid.*, p. 112.

A fim de compensar o setor, o Decreto-Lei 1.949/39 instaura a obrigatoriedade de exibição de longas-metragens nacionais. Além disso, manteve a obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais com 100 metros lineares, a não ser que o filme a ser exibido fosse um longa-metragem brasileiro, em seu Art. 33 e no parágrafo 3º:

Art. 33. Cada programa de cinema, que contiver um filme de metragem superior a mil metros, só poderá ser exibido quando dele fizer parte um filme nacional de "boa qualidade", sincronizado, sonoro ou falado, natural ou posado, filmado no Brasil, e confeccionado em laboratório nacional, com medição mínima de 100, metros lineares. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 3º A exibição de um filme nacional, natural ou de enredo, de metragem superior a 1.000 metros, isenta o exibidor da inclusão no programa, do filme nacional de exibição obrigatória. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966) (BRASIL,1939)

Outro artigo do Decreto 1.949/39 que vale a pena ser mencionado é:

Art. 39. O filme nacional que for incluído em programa, para cumprimento do art. 33 poderá ser exibido, no mesmo dia, em mais de um cinema, na mesma cidade, desde que, independente deste filme, conste do programa outro filme nacional nas condições previstas para a obrigatoriedade. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966) (BRASIL, 1939)

Ou seja, para que a obrigatoriedade seja cumprida, o mesmo filme não poderia ser exibido em dois cinemas no mesmo dia. Com isso, os exibidores diversas vezes declararam insuficiência da produção nacional.

Por fim, a fiscalização das exibições cinematográficas era feita pelo próprio DIP, pelas autoridades policiais e pelo juizado de menores. A penalidade pela infração da obrigatoriedade era dada pelo artigo 130, em que sujeitava ao exibidor uma multa de 200\$0 em cada omissão da exibição obrigatória.

Em 1942, o Decreto-Lei 4.064 aumentou a obrigatoriedade de exibição de 100 metros para 180 metros lineares (aproximadamente 5 minutos) e deixou a cargo do diretor-geral do DIP aumentar o número de filmes de longa-metragem obrigatórios. Em 1945, esse número aumentou de 1 para 3 longas-metragens, com a portaria 131/45.

Entretanto, como já foi mencionado, a prática das distribuidoras era a venda de lotes de filmes para os exibidores, bloqueando as janelas para os filmes nacionais. A obrigatoriedade de exibição não previa uma quantidade de tempo que os filmes precisavam ficar em cartaz, o que só seria previsto muito mais tarde com o caso do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976). Por isso, mesmo que um filme brasileiro fosse bem sucedido, ele era rapidamente tirado de circulação, a fim de dar vazão para as outras películas já adquiridas pelo exibidor.

#### **2.4. O Conselho Nacional de Cinema, ou o CNC**

O CNC foi um projeto apresentado por Jorge Amado em 1947, após o fim do Estado Novo. Contudo, o projeto nunca foi realizado, passando por eternas modificações e resultando, quase 20 anos depois, em 1966, no INC, Instituto Nacional de Cinema.

O CNC de Jorge Amado, no que se refere à obrigatoriedade de exibição, manteria os 180 metros lineares quando se tratava de curtas-metragens e excluiria os filmes feitos pelo governo da obrigatoriedade, tirando-os da concorrência com os filmes de iniciativa privada. Quanto aos filmes de longa-metragem, o projeto quadruplicaria a obrigatoriedade. “Propunha que as salas que exibissem 1, 2 ou 3 programas por semana, ficariam obrigadas a exibir 1, 2, ou 3 filmes nacionais de entrecho e longa-metragem, respectivamente, por trimestre”<sup>6</sup>.

Depois, o projeto passou pelas mãos de Brígido Tinoco, que escreveu um substitutivo para o CNC de Jorge Amado. O substitutivo fez uma classificação das salas de cinema e fez com que a obrigatoriedade de exibição seguisse essa classificação: para os cinemas de primeira linha, era necessário exibir um filme inédito por bimestre, os de segunda linha, dois e os outros, quatro; com o total de filmes por cinema variando entre 6 e 24 filmes por ano.

A portaria 3/50 adiantou a obrigatoriedade de exibição, uma vez que o projeto do CNC não havia sido aprovado, aumentando de 3 para 6 o número de filmes de longa-metragem a serem exibidos por ano e prevendo punições aos infratores. Em 1951, o Decreto 30.179 dá o critério de proporcionalidade, fazendo com que a cada oito filmes estrangeiros, fosse necessário exibir um filme nacional. Em 1952, o Decreto 30.700 altera e então a cada oito *programas* estrangeiros, era obrigatório passar um filme nacional. Naquela época, alguns

---

<sup>6</sup> SIMIS, 1996, p. 142.

cinemas tinham o costume de exibir dois filmes estrangeiros pelo preço de apenas um ingresso, o que foi chamado de *programa*. Por isso, com a alteração do Decreto 30.700, a cota de tela cai pela metade: a cada dezesseis filmes estrangeiros (ou oito programas) era obrigatório passar um filme nacional.

Também em 1951, Getúlio Vargas ignora toda a elaboração do CNC e pede a Alberto Cavalcanti que estude a situação do cinema nacional, e no ano seguinte, como resultado desses estudos, Getúlio apresenta o primeiro projeto do INC, Instituto Nacional do Cinema, na Câmara dos Deputados. Apenas em 1957 o CNC é anexado ao projeto do INC por se tratarem do mesmo assunto.

## **2.5. O Instituto Nacional do Cinema, ou o INC**

O INC, como dito acima, foi apresentado à Câmara dos Deputados em 1952, mas só foi aprovado em 1966, pelo Decreto Lei nº43. O projeto passou por inúmeras modificações durante esses anos e foi mal recebido pelos cineastas. Em *Plano Geral do Cinema Brasileiro*, Geraldo Santos Pereira descreve: “Formara-se, na verdade, uma “frente ampla” e heterogênea de combate ao projeto elaborado, meio às ocultas, pelo Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica”<sup>7</sup>

No Decreto Lei nº43, ficou indicada a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, tanto de curta quanto de longa-metragem, com a quantidade de dias a ser definido pelo Conselho Deliberativo, composto por representantes dos ministérios da Educação e Cultura, da Justiça, da Indústria e do Comércio, das Relações Exteriores, do Planejamento e Coordenação Geral, além de um representante do Banco Central do Brasil e outro da Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República. O número de dias obrigatórios de exibição de filmes nacionais seria fixado anualmente e levaria em conta o volume de produção e a capacidade de exibição dos cinemas.

Nos nove anos em que o INC de fato existiu, houve diferentes maneiras de regular a exibição compulsória. Nas resoluções nº 3, 8, 31 e 35 dos anos 1967, 1967, 1969 e 1970, respectivamente, o único critério utilizado era o de dias por ano, sem levar em consideração qualquer tipo de classificação das salas de exibição.

---

<sup>7</sup> PEREIRA, 1973, p.258.

Inicialmente, em maio de 1967, fixou-se 56 dias ao ano para a exibição de filmes nacionais, em caráter provisório. Já em junho do mesmo ano, fixou-se 14 dias por trimestre. Esse número só foi alterado em 1969, aumentando em mais sete dias para especificamente o último trimestre deste ano, totalizando 21 dias, pois muitos cinemas já haviam esgotado a sua cota daquele período. No segundo trimestre de 1970 ocorreu o mesmo, também resultando em 21 dias de exibição obrigatória para o período<sup>8</sup>.

Em junho de 1970, entrou em vigor a resolução de nº38, que alterou a lógica de fixação de dias para a exibição compulsória: ao invés de obrigar todas as salas a exibirem filmes brasileiros pelos mesmos números de dias, fez-se a seguinte classificação para o período de 1º de julho de 1970 a 31 de dezembro de 1970:

**Tabela 1 - Dias de exibição obrigatória por dia de funcionamento do cinema em 1970**

Dias de funcionamento do cinema, por semana	7	6	5	4	3	2	1
Dias de exibição por cinema, em cada trimestre	21	18	15	12	9	6	3

Fonte: MELLO, 1978, p. 356.

Ou seja, na razão de três dias de exibição de filmes nacionais por trimestre para cada dia de funcionamento do cinema por semana, totalizando 84 dias de obrigatoriedade ao ano para os cinemas que funcionassem sete dias por semana e 12 dias ao ano para aqueles que funcionassem apenas um dia por semana.

Além disso, a resolução também obrigava os cinemas a passarem os filmes em pelo menos três sábados e três domingos por trimestre se os mesmos funcionassem nesses dias.

É interessante notar que os cinemas que excedessem os dias obrigatórios de exibição em cada trimestre poderiam transferir o crédito de dias excedidos para o próximo período.

A mesma resolução, em seu artigo 2º, também previa a mudança da proporção de 3:1 para 4:1 a partir do dia 1º de janeiro de 1971, aumentando de 84 para 112 dias obrigatórios ao ano, para cinemas que funcionassem sete dias por semana.

Contudo, em dezembro de 1970, a resolução nº49 muda esse artigo para a razão de 7:1 e torna a obrigatoriedade semestral, e não mais trimestral. Ou seja, para cada um dia de

---

<sup>8</sup> MELLO, 1978b, p. 307 e 314.

funcionamento do cinema na semana, é necessária a exibição de filmes nacionais durante sete dias no semestre, o que diminuiu a obrigatoriedade de 112 para 98 dias ao ano em cinemas que funcionassem sete dias por semana.

Além disso, a mesma resolução não permitia que os cinemas programassem menos do que 42% dos dias estipulados nos primeiros trimestres de cada semestre. Ou seja, nos primeiros três meses de cada semestre, os cinemas precisavam programar 20 dias no mínimo de exibição de filmes nacionais.

Em setembro de 1971 é publicada a resolução n°60, que considera que o “comportamento do mercado cinematográfico brasileiro aconselha a revisão dos índices estabelecidos na Resolução INC n. 38, de 30 de junho de 1970, com as alterações que lhe foram introduzidas em seu artigo 2° pela Resolução INC n. 49”<sup>9</sup> e considera “além do mais, que os estudos técnicos realizados por este Instituto revelaram ser de 77 dias a capacidade atual da absorção do filme nacional pelo mercado cinematográfico”<sup>10</sup>, e por isso decide alterar para o período do quarto trimestre do mesmo ano a obrigatoriedade para 14 dias em todas as salas exibidoras, ainda mantendo a proporção do número dos dias de funcionamento da sala por dias obrigatórios no trimestre, segundo a tabela:

**Tabela 2 - Dias de exibição obrigatórios no último trimestre de 1971**

Dias de funcionamento por semana	7	6	5	4	3	2	1
Dias de exibição por trimestre	14	12	10	8	6	4	2

Fonte: MELLO, 1978b, p. 381 e 382.

Além disso, a mesma resolução também altera a lógica de proporcionalidade de exibição obrigatória para o ano de 1972 em seus artigos 4° e 5° ao levar em consideração não só o número de dias de funcionamento do cinema, mas também quantas vezes altera a sua programação na semana. Então, se normalmente o programa muda de uma a três vezes por semana, para cada dia em que o cinema funcionar, ele será obrigado a passar três dias de filme nacional por trimestre, totalizando 84 dias ao ano se o cinema abrir sete dias por semana; e se ele mudar o programa de quatro a sete vezes, terá um número específico de filmes brasileiros a serem exibidos no trimestre de acordo com seu funcionamento. Podemos ver melhor nas tabelas a seguir:

---

<sup>9</sup> MELLO, 1978b, p. 381

<sup>10</sup> *Idem, ibid.*

**Tabela 3 - Mudança de programa 1 a 3 vezes por semana**

Dias de funcionamento por semana	7	6	5	4	3	2	1
Dias de exibição por trimestre	21	18	15	12	9	6	3

. Fonte: MELLO,1978b, p. 382

**Tabela 4 - Mudança de programa 4 a 7 vezes por semana**

Dias de funcionamento por semana	7	6	5	4
Dias de exibição por trimestre	16	14	12	10

. Fonte: MELLO, 1978b, p.382.

Essa resolução foi prorrogada duas vezes e só mudou em junho de 1975, com a resolução nº 106, mantendo a lógica de mudança de programação e abertura por dias da semana.

A alteração foi a seguinte: se o cinema muda o programa de uma a três vezes por semana, a cada dia que ele abrir, será obrigado a passar quatro dias de filme nacional por trimestre, totalizando 112 dias ao ano se o cinema abrir sete dias por semana; e se ele altera a programação de quatro a sete vezes por semana, a cada dia que abrir, terá que passar três dias de filme nacional por trimestre, totalizando em 84 dias ao ano se o cinema abrir sete dias por semana.

Outras medidas do INC que valem a pena ser mencionadas foram a distribuição de cotas de obrigatoriedade entre as salas exibidoras e a regulação da emissão do certificado de obrigatoriedade de exibição, que mais tarde viria a ser o Certificado de Produto Brasileiro, existente até os dias de hoje.

As resoluções de número 76 de 1972 e 108 de 1975 regularam a distribuição das cotas de obrigatoriedade. Em ambas, era permitido que as casas exibidoras que estavam sujeitas a cumprir a cota máxima de dias obrigatórios situadas em cidades com mais de três milhões de habitantes poderiam distribuir parte da cota a outros exibidores de igual condição material. As casas exibidoras que distribuíssem parte de suas cotas foram intituladas “casas distribuidoras” e as que recebessem as cotas, “casas receptoras”. Além disso, os dias obrigatórios para as casas distribuidoras apenas seriam computados nas casas receptoras após essas excederem suas próprias cotas.

As casas distribuidoras ficaram sujeitas a uma cota mínima de exibição. Na resolução número 76, ela se dava da seguinte forma:

**Tabela 5 - Referente à resolução número 76 de 1972**

ANO	COTA MÍNIMA DE OBRIGATORIEDADE	
	Cota mínima para 1º semestre	Cota mínima para 2º semestre
1972	25% de sua obrigatoriedade anual (84 dias)	25% de sua obrigatoriedade anual (84 dias)
1973	30% de sua obrigatoriedade anual	30% de sua obrigatoriedade anual
1974	40% de sua obrigatoriedade anual	40% de sua obrigatoriedade anual

Fonte: MELLO, 1978b, p.416.

Já na resolução número 108 de setembro de 1975, dividiu-se a cota mínima para dois períodos: de 1º de julho a 31 de dezembro do mesmo ano para 30% da obrigatoriedade anual, e para os demais anos, de acordo com a seguinte tabela:

**Tabela 6 - Referente à resolução número 108 de 1975**

ANO	1º Trimestre	2º Trimestre	3º Trimestre	4º Trimestre
1976	15% da sua obrigatoriedade anual	15% da sua obrigatoriedade anual	18% da sua obrigatoriedade anual	18% da sua obrigatoriedade anual
1977	18% da sua obrigatoriedade anual	18% da sua obrigatoriedade anual	20% da sua obrigatoriedade anual	20% da sua obrigatoriedade anual
1978	20% da sua obrigatoriedade anual	20% da sua obrigatoriedade anual	-	-

Fonte: MELLO, 1978b, p.478.

A medida foi necessária pois alguns cinemas eram bastante prejudicados por conta da obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros, já que o público frequentador não ia assisti-los, enquanto outros cinemas tinham uma grande aceitação dos filmes nacionais e atingiam quase o dobro dos dias obrigatórios de exibição.

A resolução número 108 de 1975 foi revogada com o CONCINE, Conselho Nacional do Cinema, em 1976, pois temia-se que os cinemas poderiam acumular tantos dias de exibição além da obrigatoriedade que conseguiriam ficar um ano sem exhibir filmes nacionais.

## 2.6. O Concine, Conselho Nacional de Cinema

Com o fim do INC em 1975, a Embrafilme e o Concine (criado em 1976) absorveram as suas funções com a seguinte divisão: o primeiro era um órgão executivo, encarregado de colocar em prática a política cinematográfica e o segundo, um órgão normativo, que regulava o cinema nacional, além de aplicar as sanções necessárias indicadas pelo primeiro.

O Concine existiu entre os anos de 1976 e 1990, sendo extinto pelo Plano Collor. Durante esse período, foi o órgão responsável por regular a obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro. Em um primeiro momento, o Concine apenas manteve as resoluções do INC, pois não havia tempo para reformulá-las. Por exemplo a resolução número 03 de 1976, que mantém os termos da resolução número 106 do INC, já comentada acima.

O número de dias obrigatórios de exibição só foi aumentar com a resolução número 23, em 1978. No segundo, terceiro e quarto trimestre daquele ano, os cinemas que mudassem de programação de uma a três vezes por semana estariam sujeitos à tabela abaixo:

**Tabela 7 - Dias obrigatórios de exibição em 1978 para cinemas que mudassem a programação de uma a três vezes por semana.**

Dias de funcionamento por semana	7	6	5	4	3	2	1
Dias de obrigatoriedade nos 2º, 3º e 4º trimestres	35	30	25	20	15	10	5

Fonte: MELLO, 1978a, p. 235-6.

Para os cinemas que mudassem a programação de quatro a sete vezes por semana, a obrigatoriedade no segundo, terceiro e quarto trimestre seria a seguinte:

**Tabela 8 - Dias obrigatórios de exibição em 1978 para cinemas que mudassem a programação de quatro a sete vezes por semana.**

Dias de funcionamento por semana	7	6	5	4
Dias de obrigatoriedade nos 2º, 3º e 4º trimestres	28	24	20	16

Fonte: MELLO, 1978a, p.235-237.

Apenas em 1983, com a resolução número 102, o Concine altera a lógica de obrigatoriedade de exibição, não mais separando cinemas que mudem a programação de uma a três vezes dos que mudam de quatro a sete vezes por semana, mas sim fixando uma tabela de dias de funcionamento por semana e dias de obrigatoriedade, na proporção de 5:1 (para cada dia da semana que o cinema abrir, será obrigado a passar cinco dias de filme brasileiro no trimestre). Estes números se mantiveram até 1990.

**Tabela 9 - Referente à Resolução CONCINE nº102 de 1983.**

Dias de funcionamento por semana	7	6	5	4	3	2	1
Dias de obrigatoriedade por trimestre	35	30	25	20	15	10	5

Fonte: D.O.U. 3 de janeiro de 1984.

E adicionando um parágrafo único para casos mais específicos:

Os cinemas que no decorrer dos dois primeiros meses de cada trimestre mudarem de programação quatro ou mais vezes por semana terão sua quota reduzida em 20% em relação ao previsto na tabela constante deste item, sempre de acordo com o seu respectivo número de dias de funcionamento. (BRASIL, 1984)

A principal ação do Concine em relação à obrigatoriedade de exibição não foi propriamente aumentar ou diminuir a quantidade de dias, mas regular a permanência do filme brasileiro em cartaz, norma que ficou conhecida como Lei da Dobra e de que falaremos a seguir. Outras ações do Concine que também valem a pena ser mencionadas: tornou todos os filmes brasileiros aptos a cumprirem a obrigatoriedade de exibição, diferenciou os complexos cinematográficos na regulação e regulou a distribuição de cotas entre casas exibidoras.

Apenas a obrigatoriedade de exibição não foi o suficiente para garantir a permanência do filme nacional. A influência dos distribuidores internacionais e o medo dos exibidores de qualquer tipo de boicote às próximas programações eram os principais fatores da retirada prematura dos filmes nacionais das salas de cinema, mesmo que estivessem fazendo público. Por isso, o Concine fixou algumas resoluções que regulavam um período em que o filme nacional deveria ficar em cartaz.

Em linhas gerais, essas resoluções obrigavam o exibidor a manter o filme se ele atingisse ou superasse a média de espectadores semanais da sala em que estava sendo exibido. Esse número era estabelecido pela média dos espectadores semanais do mesmo semestre do ano anterior. Tal ação permitiu que o filme nacional que estivesse indo bem de bilheteria

permanecesse em cartaz, tornando-o mais competitivo em relação aos filmes estrangeiros.

**Tabela 10 - Comparação do público do cinema nacional com dias de obrigatoriedade por ano no período do Concine (1976 - 1990)**

Ano	Obrigatoriedade anual para os cinemas que funcionam 7 dias por semana	Público do cinema nacional considerando os filmes com mais de 500.000 espectadores	Market Share do cinema nacional
1976	112 / 84 <sup>11</sup>	50.638.894	21%
1977	112 / 84	37.672.637	24%
1978	127 / 101 <sup>12</sup>	33.807.462	29%
1979	127 / 101	28.875.882	29%
1980	127 / 101	37.066.985	31%
1981	127 / 101	34.718.570	33%
1982	127 / 101	25.145.529	35%
1983	140	13.988.331	32%
1984	140	16.035.816	34%
1985	140	3.131.182	24%
1986	140	12.247.726	23%
1987	140	8.680.018	n/a
1988	140	14.919.588	n/a
1989	140	10.811.941	n/a
1990	140	9.718.918	n/a

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da OCA/Ancine e GATTI (2007) MELLO (1978) e Jornal da Tela (mar 1986).

## 2.7. O Período da Retomada do Cinema Brasileiro

Com a extinção do Concine e da Embrafilme no governo Collor, o cinema nacional deixa de ter qualquer amparo governamental e entra em uma baixa de produção. Em 1992, pleno período da retomada do cinema brasileiro, é criada a lei 8.401, que em seu artigo 29 obriga pelo prazo de 10 anos a exibição de filmes nacionais por um determinado número de

<sup>11</sup> 112 dias para cinemas que mudam a programação de 1 a 3 vezes por semana e 84 dias para cinemas que mudam a programação de 4 a 7 vezes por semana

<sup>12</sup> 127 dias para cinemas que mudam a programação de 1 a 3 vezes por semana e 101 dias para cinemas que mudam a programação de 4 a 7 vezes por semana

dias a ser fixado anualmente pelo Poder Executivo.

No mesmo ano, também é criada a Secretaria para Desenvolvimento do Audiovisual, com a lei 8.490. Ela ficaria encarregada de dispor como a obrigatoriedade de exibição seria executada, enquanto que o decreto apenas definiria a quantidade de dias.

Entre 1992 e 2001 foram decretados os números de dias obrigatórios para exibição do filme nacional. Durante esse período, a menor cota de tela fixada foi de 28 dias ao ano. A partir de 1996, passou-se a considerar o número de salas de cada complexo, tendo cada sala que cumprir diferentes números de dias. Por exemplo, em 1999:

**Tabela 11 - Dias de obrigatoriedade por salas no complexo, em 1999.**

Salas Geminadas	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>
Dias de obrigatoriedade	49	42	35	28	21	14

Fonte: Decreto nº 3.024, de 12 de abril de 1999.

Sendo que os complexos que possuíam mais de seis salas também estariam sujeitos à obrigação de 14 dias por sala. A fiscalização era feita semestralmente mas o decreto não fixa qualquer proporção de dias por semestre.

## **2.8. A Ancine, Agência Nacional do Cinema**

A Ancine foi criada pela Medida Provisória 2.228-1 de 2001 com onze objetivos, dos quais destaco três: promover a cultura nacional, estimular a diversificação da produção de cinema nacional e promover a auto-sustentabilidade da indústria cinematográfica nacional visando o aumento da produção e exibição de obras brasileiras.

A MP 2.228-1 também garante pelo prazo de 20 anos a exibição obrigatória de filmes nacionais em seu artigo 55. O número de dias a serem cumpridos é condicionado a quantas salas existem no complexo do cinema e é fixado anualmente por um decreto presidencial, enquanto que a regulação do cumprimento da cota de tela ficou sob responsabilidade da Ancine por meio de Instruções Normativas (IN).

A primeira IN a regular a obrigatoriedade de exibição é do ano de 2004. Desde então, as instruções que regulam a obrigatoriedade de exibição têm uma estrutura semelhante: regulam a proporção de dias obrigatórios por semestre, o superávit dos semestres, a

transferência máxima entre complexos, o tempo de permanência em cartaz, o que valida uma obra brasileira para cumprir a cota, o que é caracterizado como um dia de cota ou meio dia de cota cumprida, as penalidades para os infratores, etc.

No período de 2002 até 2018 houveram nove mudanças na forma de definição de número de dias obrigatórios, sendo que apenas uma delas não levava em consideração o número de salas do complexo e duas delas não determinavam número mínimo de títulos a serem exibidos. Por exemplo, em 2004, a obrigatoriedade era de 63 dias, independentemente do número de salas e não exigia mínimo de títulos a serem exibidos. Em 2018, o número mínimo de dias a serem cumpridos foi de 28 para uma sala e 800 dias para um complexo de 20 salas.

A partir de 2015, com a Instrução Normativa 117, há a adição de um artigo que define o número máximo de salas em que um mesmo título estrangeiro pode ser exibido sem que a obrigatoriedade de exibição de obras brasileiras aumente. Estes números são os mesmos até 2018: 2 salas para complexos com até 5 salas e 35% do número de salas para complexos de 6 a 20 salas. Para complexos com mais de vinte salas, essa proporção diminui para 30%. Esse artigo se deve à polêmica ao redor do mega-lançamento do filme *Jogos Vorazes - A Esperança parte 1* (Francis Lawrence, 2014), que foi exibido em 46% das salas do Brasil em sua estreia. Apesar dessa regulação existir, ela não é cumprida pelos cinemas, que preferem pagar a multa a restringirem o número de salas que um *blockbuster* irá estrear. Em novembro de 2018 houve a suspensão dessa IN pelo Tribunal Regional da 3ª região, a Ancine anunciou que irá recorrer à decisão<sup>13</sup>.

A fixação da quantidade de dias e títulos só pode ser feita quando “ouvidas as entidades representativas dos produtores, distribuidores e exibidores.”<sup>14</sup>.

A Instrução Normativa número 88 de 2010, consolidada pela Ancine e em vigor até hoje, em seu capítulo II, “Dos Princípios Setoriais Aplicáveis à Cota de Tela” traz:

Art. 2º - Na aplicação, interpretação e execução da presente Instrução Normativa serão observados os seguintes princípios:

I - autossustentabilidade do mercado audiovisual e, em particular, da indústria nacional;

---

<sup>13</sup> MENDES, 2018.

<sup>14</sup> Art. 55 da MP 2.228-1 (BRASIL, 2001)

II - promoção da cultura nacional e da língua portuguesa;

III - estímulo à diversificação da produção cinematográfica e videofonográfica nacional. (BRASIL, 2010)

Em 2017 foram lançados 160 títulos brasileiros de longa-metragem no mercado<sup>15</sup>, número inédito de produções lançadas em um ano. Ainda assim, foi um ano de dificuldades para cumprir a cota de tela, já que os lançamentos do ano ficaram abaixo da expectativa do mercado. O filme de maior bilheteria, *Minha Mãe É Uma Peça 2* (César Rodrigues, 2016), com 5.213.465 de espectadores, foi um ponto fora da curva, sendo seguido por *Polícia Federal - A lei é para todos* (Marcelo Antunes, 2017), com 1.362.940 de espectadores e *Os parças* (Halder Gomes, 2017), com 1.362.132 de espectadores.

Frente aos dados acima citados, ficam as perguntas: será que a cota de tela é efetiva hoje? A medida ainda é necessária? Como ela realmente afeta os setores do mercado?

---

<sup>15</sup> Informe de Mercado Segmento de Salas de Exibição - Informe Anual Preliminar 2017

### 3. A cota de tela e os setores de exibição, distribuição e produção

#### 3.1. A exibição

Como já foi dito, a cota de tela surgiu de uma pressão feita por um grupo de cineastas brasileiros que protestavam não ter espaço para escoar os produtos nacionais, já que os exibidores estavam comprometidos com acordos com distribuidoras estrangeiras. A partir de então, surgiu um antagonismo entre os setores de produção e exibição, que foi consolidado pela implementação da medida de reserva de mercado em 1932. Essa discordância se intensificou nos anos seguintes: os produtores acusavam os exibidores de sabotar a produção nacional e os exibidores se sentiam prejudicados por serem obrigados a programar filmes que eles não queriam.

Esse antagonismo é mostrado em inúmeros livros sobre o assunto. Há artigos inteiros dedicados à isso, como o de Paulo Emílio Salles Gomes, *Os Exibidores* (escrito em 1973), em que há a seguinte passagem:

A história do cinema brasileiro irá certamente dedicar capítulos inteiros ao mal que há mais de sessenta anos o comércio cinematográfico causa ao filme nacional. A lógica interna do acontecimento é rigorosa. Nossos comerciantes vincularam suas vidas ao produto estrangeiro importado; para eles era importante que tudo se passasse como se o cinema nacional não existisse. Não deixa de ser compreensível a irritação que os tomava cada vez que eram obrigados a constatar que as coisas não corriam como seria de se desejar, como seria normal que ocorressem. (GOMES, 2016, p. 111)

Ou ainda em *Plano Geral do Cinema Brasileiro*, de Geraldo Santos Pereira:

O setor da exibição acusa a baixa rentabilidade dos filmes nacionais como causa fundamental da crise do mercado, enquanto a produção aponta a fraude nas rendas, a sabotagem e a prática de pressões antinacionais como causas das enormes dificuldades sofridas pela indústria cinematográfica brasileira. (PEREIRA, 1973, p.67)

Exemplo insofismável do profundo antagonismo entre a exibição e a produção de filmes nacionais é a ofensiva da fiscalização do INC, em princípios de 1972, contra os cinemas que descumprem a lei de obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro. A autarquia divulga as estatísticas: em 1971 mais de 500 cinemas foram punidos; em fins de janeiro de 72 30 salas de São Paulo foram fechadas,

enquanto a "blitz" moralizadora se dirige para os cinemas cariocas. O ex-presidente do INC, Brigadeiro Armando Troia, manifestou firme disposição de fazer cumprir a lei de qualquer maneira, restabelecendo o respeito ao órgão público e acabando com a impunidade do abuso. (*Idem, Ibid.*, p.68-69)

É curioso o fato de nunca ter encontrado nos livros qualquer passagem que fosse a favor dos exibidores. A maioria dos textos os atacam como se eles fossem os culpados de o cinema nacional não ter alavancado e virado um sucesso. Independentemente disso, os produtores precisavam de um espaço para escoar sua produção e os exibidores estavam reféns das distribuidoras internacionais, que congestionavam a agenda dos cinemas com a prática de venda de filmes por lotes.

Um aspecto aparentemente não muito explorado da cota de tela nas décadas de 1960 e 1970 foi a possibilidade que ela deu ao exibidor de não ficar totalmente à mercê dos distribuidores estrangeiros. Ao ter uma obrigatoriedade de exibição do filme nacional, o exibidor conseguiu ter margem de negociação em relação aos filmes que ele gostaria de adquirir. Ou seja, em um primeiro momento, ele era obrigado a comprar determinada quantidade de filmes do distribuidor estrangeiro, devido à prática da venda por lotes. Com a cota de tela, ele consegue negociar melhor e ter uma possibilidade de regular seu próprio mercado.

Em entrevista com Luiz Gonzaga, hoje presidente da Cinépolis no Brasil, ele conta uma conversa que teve com Mário Pintado, presidente da rede Arcoplex:

Eu lembro de ter ouvido na época, que era o maior exibidor do Brasil que era aquela Arco-íris do Mario Pintado no Rio Grande do Sul, ele tinha todo o sul do país, desde Curitiba até lá embaixo, quem me falou, na realidade “eu apoio vocês na Embrafilme”, e realmente ele era um exibidor... Ele exibia tudo, tudo... Não interessava se era filme difícil, se era documentário, até documentário, lembro que nós tínhamos um documentário chamado “Viagem à língua portuguesa”, até isso ele exibiu. Aí ele virou pra mim e falou “na realidade eu preciso apoiar vocês porque vocês são a melhor defesa que eu tenho contra o cinema americano, contra as majors”.

Ele era o distribuidor no Rio Grande do Sul da SIC, que era Universal, Paramount e Metro, e falou “exatamente para eu não ter preços mais caros e para ter condições negociais melhores, eu exibo filme brasileiro. Tirando a data [de um filme] da Paramount porque eu tenho um filme dos Trapalhões, ou eu tenho um Eu Te Amo ou um Beijo no Asfalto, eu regulo o mercado. Eu tenho um produto que eles não

sabem, que eles não conseguem dominar, não conseguem ver quando existirá e não tá na previsão deles, eu consigo regular o mercado com isso”. (GONZAGA, 2018)

Outra reclamação recorrente da parte dos exibidores é sobre a interferência do Estado nos negócios privados. Algumas vezes eles até alegavam a inconstitucionalidade da medida, conseguindo mandados de segurança para não precisarem cumprir a cota de tela. Luiz Gonzaga conta de quando era superintendente de comercialização da Embrafilme:

E era tão gozado porque muitas vezes eu ia vender os filmes da Embrafilme para um exibidor que tinha mandado de segurança que não precisava cumprir cota de tela, o que era comum. Quase todos os exibidores do Brasil tinham mandado de segurança. Todos os grandes exibidores tinham mandado de segurança e não precisavam cumprir cota de tela. Eles conseguiam um mandado de segurança por conta da inconstitucionalidade da cota de tela. Então a briga é velha, a briga vem lá dos anos 1960. (GONZAGA, 2018)

### **3.1.1. Os exibidores e os ciclos cinematográficos brasileiros**

A Chanchada e a Boca do Lixo foram ciclos cinematográficos que atraíram bastante público. Ambos tiveram o apoio de exibidores na fase de produção dos filmes: na chanchada, Luís Severiano Ribeiro adquiriu a Atlântida em 1947 e fez a produtora atingir seus melhores anos; na Boca do Lixo, exibidores financiavam os filmes que os interessavam, geralmente com um apelo mais comercial.

A cota de tela foi a principal influência para a interferência desses exibidores no setor de produção. Em alguns momentos, a obrigação de exibição era mais alta do que o volume de produção, então os exibidores precisavam de filmes nacionais para cumprir a obrigação e foram atrás de produtos que lhes interessavam. Em entrevista com Luiz Gonzaga, ele lembra:

Como tinha uma imposição muito grande e existia esse espaço do erótico, se desenvolveu uma indústria que foi a indústria da boca do lixo em São Paulo. Os produtores produziam 15 filmes por ano, 12 filmes por ano e como tinha mercado se estabeleceu um vínculo do exibidor com o produtor. O exibidor passou a ser produtor. Então se mesclava a questão de atender a cota de tela, havia subsídio, que chamava adicional de rendas, que dava para pagar grande parte do filme e tinha a sala. (GONZAGA, 2018)

### 3.1.2. A Lei da Dobra: o caso de Dona Flor e Seus Dois Maridos

A Lei da Dobra<sup>16</sup>, foi criada após o lançamento do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976), filme brasileiro de maior bilheteria até 2010 com o lançamento de *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010). Em entrevista com Rodrigo Saturnino Braga, ex-presidente da distribuidora Sony no Brasil, ele lembra:

A dobra é uma coisa brasileira, criada no Brasil por conta de uma crise em 1976 do Dona Flor. Botaram o Dona Flor em novembro no Ipiranga, [...]. E o Ipiranga era o principal do circuito Serrador que era um dos grandes circuitos de São Paulo, o outro era o Marabá que era em frente, mas o Ipiranga era o maior em lotação do que o Marabá e fazia um filme. E o filme entrou lá dia 15 de novembro. Na época o Serrador tinha um compromisso para entrar com um filme da Warner<sup>17</sup> que eu não lembro qual é, no natal, ou seja dia 25 de dezembro, cinco semanas depois. E o Dona Flor é o Dona Flor né, o Dona Flor entrou e aquela coisa. O fato é que lá na quinta ou sexta semana o filme estava fazendo uma fortuna e o cara não teve jeito, ele tinha um compromisso e teve que tirar o filme. (BRAGA, 2018)

Depois desse ocorrido ficou claro que o filme nacional ainda precisava de alguma garantia para sua permanência em cartaz. Assim, foi criada a “Lei da Dobra”, que garantia que se um filme estivesse fazendo a média de público da sala, ele não poderia sair de cartaz. Ou seja, enquanto o filme estiver dando bilheteria, ele é obrigado a permanecer em cartaz.

Essa resolução se tornou uma prática de mercado tanto para filmes brasileiros quanto para estrangeiros, além de ter sobrevivido ao fim da Embrafilme e do Concine na década de 1990, retornando com a Ancine em 2001.

Até 2018, a Lei da Dobra é definida pela Instrução Normativa n° 88 e sua última alteração foi feita pela Instrução Normativa n° 141 de 2018, a seguir:

#### SEÇÃO III

##### Da Permanência em Exibição do Título

Art. 6º - A obra cinematográfica brasileira de longa metragem deverá permanecer em cartaz nas semanas subseqüentes à do lançamento, sempre que o total de ingressos obtidos por sua exibição pública e comercial na semana referida se iguale à frequência média semanal de espectadores obtida nos dois semestres

---

<sup>16</sup> É importante destacar que a Lei da Dobra nunca atingiu o status de lei, uma vez que o Concine regulava por resoluções.

<sup>17</sup> *Tubarão* (Steven Spielberg, 1976)

imediatamente anteriores naquela sala, pela exibição de obras cinematográficas de longa-metragem de qualquer origem.

§1º - A frequência média semanal considerada para manutenção em exibição da obra em função do disposto no caput será calculada com base nos resultados de bilheteria apresentados ao Sistema de Controle de Bilheteria referentes aos dois últimos semestres anteriores à data de lançamento da obra naquela sala. (Redação dada pela Instrução Normativa nº 141/2018)

§2º - Os interessados que observarem indícios de descumprimento do disposto no caput poderão encaminhar denúncia à ANCINE, que procederá às verificações e providências necessárias. (Redação dada pela Instrução Normativa nº 141/2018)

§4º - A permanência em exibição da obra cinematográfica brasileira a que se refere o caput será considerada para fins de cumprimento da obrigatoriedade, desde que sejam observados os requisitos do art. 8º desta Instrução Normativa. (Redação dada pela Instrução Normativa nº 141/2018)

(BRASIL, 2010)

Ao garantir a permanência do filme nacional em cartaz, a Lei da Dobra passa a ter um grande papel na bilheteria desses filmes. Como se sabe, grande parte dos filmes nacionais se apoiam na publicidade do boca a boca para ganhar público pois não conseguem ter uma estratégia agressiva de marketing no lançamento, visto que isso exige um investimento que a maior parte dos filmes nacionais não consegue arcar, apenas os *blockbusters*. Então, o filme nacional tende a se rentabilizar ao longo das semanas em que ele fica em cartaz, efeito chamado de “cauda longa”. Por isso, o primeiro fim de semana para o filme nacional costuma ser menos determinante na bilheteria total, enquanto que, para o filme estrangeiro, esse é o período de maior impacto na sua bilheteria.

**Tabela 12 - Comparação do público no lançamento em relação ao público total nos filmes nacionais e estrangeiros - Top 20 filmes mais vistos no Brasil até 2017**

Ranking	Título Nacional	Público	Público abertura	% do público total no lançamento	Título Estrangeiro	Público	Público abertura	% do público total no lançamento
1	Os dez mandamentos - O filme	11.305.479	2.200.592	19,46%	Os Vingadores	10.929.041,00	1.638.294,00	14,99%
2	Tropa de Elite 2	11.146.723	1.309.324	11,75%	Amanhecer - Parte 2	10.316.096,00	2.146.367,00	20,81%
3	Minha mãe é uma peça 2	9.234.363	724.059	7,84%	Os Vingadores - Era de Ultron	10.122.961,00	2.424.027,00	23,95%
4	Se Eu Fosse Você 2	5.787.244	560.600	9,69%	Velozes e Furiosos 7	9.880.086,00	2.346.321,00	23,75%
5	2 Filhos de Francisco	5.319.677	266.719	5,01%	Capitão América - Guerra civil	9.630.362,00	2.653.770,00	27,56%
6	De pernas pro ar 2	4.846.273	561.016	11,58%	A Era do Gelo 3	9.266.335,00	1.233.860,00	13,32%
7	Carandiru	4.693.853	468.293	9,98%	Avatar	9.150.778,00	770.477,00	8,42%
8	Minha mãe é uma peça	4.600.145	413.103	8,98%	Meu malvado favorito 3	8.996.130,00	1.578.522,00	17,55%
9	Nosso Lar	4.060.304	541.853	13,35%	Minions	8.921.138,00	1.521.587,00	17,06%
10	Até que a Sorte nos Separe 2	3.978.191	569.691	14,32%	A Era do Gelo 4	8.717.355,00	1.045.347,00	11,99%
11	Loucas pra Casar	3.726.547	613.018	16,45%	Batman vs Superman - A origem da justiça	8.632.772,00	2.482.678,00	28,76%
12	Se eu Fosse Você	3.644.956	315.520	8,66%	Velozes e furiosos 8	8.504.737,00	2.216.401,00	26,06%
13	De Pernas pro Ar	3.506.552	203.059	5,79%	Liga da Justiça	8.416.544,00	1.881.303,00	22,35%
14	Até que a Sorte nos Separe	3.417.510	322.533	9,44%	A Bela e a Fera	8.309.801,00	1.997.601,00	24,04%
15	Chico Xavier	3.413.231	585.560	17,16%	Procurando Dory	8.198.312,00	1.525.233,00	18,60%
16	Cidade de Deus	3.370.871	133.641	3,96%	Esquadrão Suicida	7.886.854,00	2.111.247,00	26,77%
17	Até que a sorte nos separe 3	3.335.667	433.990	13,01%	Homem Aranha 2	7.737.714,00	1.360.043,00	17,58%
18	Vai que Cola - O Filme	3.307.837	600.393	18,15%	Homem de Ferro 3	7.657.490,00	1.852.845,00	24,20%
19	Lisbela e o Prisioneiro	3.174.643	256.444	8,08%	Shrek para sempre	7.368.374	1.068.610	14,50%
20	Meu Passado me Condena	3.140.771	425.712	13,55%	Mulher-Maravilha	7.011.338	1.368.049	19,51%

Fonte: Elaboração própria a partir de dados retirados do FilmeB database

A discussão da cota de tela na câmara técnica do segmento de mercado de salas de

exibição traz a informação de que a lei da dobra, nos critérios atuais, tornou-se ineficaz com a prática da multiprogramação - programação de mais de um filme em uma mesma sala ao longo do dia.

Essa ineficácia se dá pela divisão dos horários da sala entre diferentes filmes, fazendo com que nenhum deles atinja a frequência média da sala, e, portanto, nenhum dos filmes “dobre”. A apresentação do quinto encontro da câmara técnica traz o seguinte exemplo:

**Tabela 13 - Exemplo de multiprogramação com o modelo de dobra atual.**

	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo
14h							
16h							
18h							
20h							
22h							

Filme	Público Total	Filme	Público Total	Filme	Público Total
	500		300		1200

Média Sala	Dobra
1250	NÃO

Fonte: Apresentação Quinto Encontro Câmara Técnica do Segmento de Mercado de Salas de Exibição

A mesma apresentação traz questionamentos de como atualizar a lei da dobra após a multiprogramação, por exemplo, regulando a dobra por público por sessão. Esse novo modelo esbarra em alguns obstáculos, como a variação do público de acordo com o horário da sessão. Sabe-se que os horários das 13h às 18h têm uma média de público menor do que os horários das 19h às 22h, o que afeta diretamente na dobra ou não do filme. Por outro lado, até que ponto uma norma deve congelar horários da programação das salas?

Esse modelo de sessão a sessão é mostrado na apresentação, no qual a média da sala é considerada para cada sessão ao invés de ser considerada semanalmente, isso proporciona uma maior chance de o filme dobrar. A apresentação ilustra os dois métodos com a tabela abaixo:

**Tabela 14 - Comparação entre modelos:**

Sala X (Média de Público por sessão da sala: 30 / Média de Público por semana da sala: 850)							
	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo
14h	5	5	15	15	35	30	40
16h	5	5	20	25	40	40	60
18h	5	5	35	35	45	50	60
20h	5	10	35	40	60	60	60
22h					60	60	

	Sessões	Público na Semana	Média de Público por Sessão	Dobras Modelo Atual	I Dobras Modelo Público por Sessão	II Dobras Modelo Sessão a Sessão
<b>FILME E</b>	14	340	24,3	0	0	6
<b>FILME F</b>	16	625	39,1	0	16	12

Fonte: *Idem, Ibid.*

A tabela traz muitas perguntas que não são respondidas pela apresentação: a dobra ocorrerá por número de sessões? No caso acima, o Filme E terá 6 sessões na semana subsequente? As dobras das sessões terão que acontecer no mesmo dia e hora em que a sessão performou acima da média de público da sala? Isso seria congelar a programação? O filme não precisará passar todos os dias da semana?

No sexto encontro da câmara técnica do segmento de salas de exibição foi votado o novo modelo para a cota de tela em 2019, em que as médias das salas serão divulgadas, mas que extingue a regra da dobra.<sup>18</sup> Não foi divulgado qualquer estudo ou especulação sobre como o mercado irá se comportar com a extinção da regra.

### 3.1.3. A digitalização do parque exibidor e suas consequências

A digitalização das salas de cinema é a substituição do uso das películas de 35mm para o uso das cópias digitais na projeção dos filmes. No Brasil, esse processo começou em 2012, foi completado em 2017 e hoje começamos a entender as suas consequências: o modo de exhibir filmes se tornou mais dinâmico com a prática da multiprogramação pelo mercado.

A multiprogramação impactou diretamente a lei da cota de tela, pois a lógica para o cumprimento da cota era baseada na contagem de dias e não de sessões de exibição de filmes

<sup>18</sup> ANCINE, 2018

brasileiros. Isso pode ter sido um dos fatores que dificultou o cumprimento da lei da cota de tela em 2017. Explicando mais a fundo: para se cumprir a cota de tela em 2017, era necessário se cumprir a exibição de 28 dias de filme brasileiro no caso de o cinema ter uma sala de exibição. Mas o que significa cumprir um dia de exibição?

Para 2017, a lei era a seguinte:

Cumprimento de 1 dia da obrigatoriedade: Para computar 01 dia de cumprimento, devem ser exibidas obras válidas em todas as sessões diárias de determinada sala. É importante observar que serão contabilizadas apenas as obras válidas que forem exibidas a partir das 13 horas.

Títulos brasileiros com classificação indicativa “Livre”, concedida pelo Ministério da Justiça, e destinados ao público infantil podem computar 01 dia de cumprimento, desde que sejam exibidos em todas as sessões programadas entre 13h e 19:59h no dia.

Cumprimento de 0,5 dia da obrigatoriedade: O cálculo do cumprimento de 0,5 dia de obrigatoriedade varia de acordo com o número total de sessões exibidas.

Quando o número total de sessões for par, para contabilizar 0,5 dia de cumprimento a quantidade de sessões de obras válidas deve ser pelo menos igual à quantidade de sessões de obras não válidas.

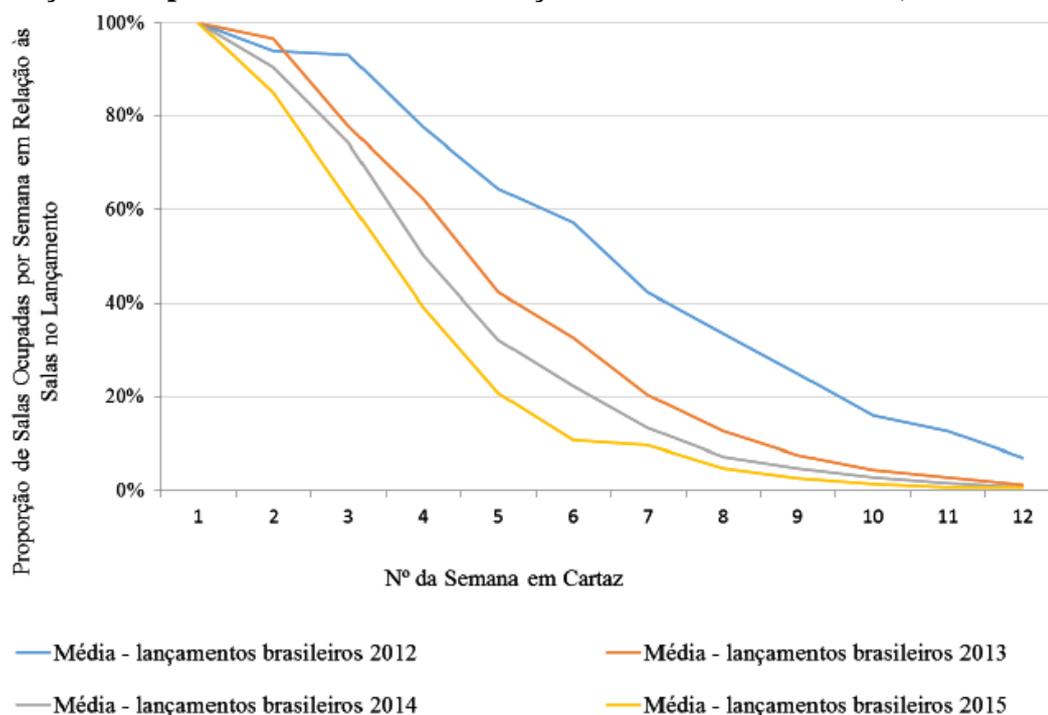
Fonte: <https://www.ancine.gov.br/perguntas-frequentes#cotaTela>, acesso em 09/09/2018.

Logo, se uma sala programa em média 4 sessões por dia e o filme nacional só ocupa uma delas, não se cumpria nenhum dia de cota de tela.

Essa questão foi discutida no início de 2018 e aprovou-se que uma única sessão também passaria a contar no cumprimento da cota de tela ao longo daquele ano, a fim de entender a interferência dessa mudança no mercado. A aferição passou a considerar que em salas que exibem quatro sessões por dia, uma sessão vale um quarto de dia na contagem da cota de tela e em salas que exibem cinco sessões por dia, uma sessão vale um quinto de dia na contagem da cota de tela. Essa alteração está regulada pelo anexo II da Instrução Normativa nº141 de 24 de janeiro de 2018.

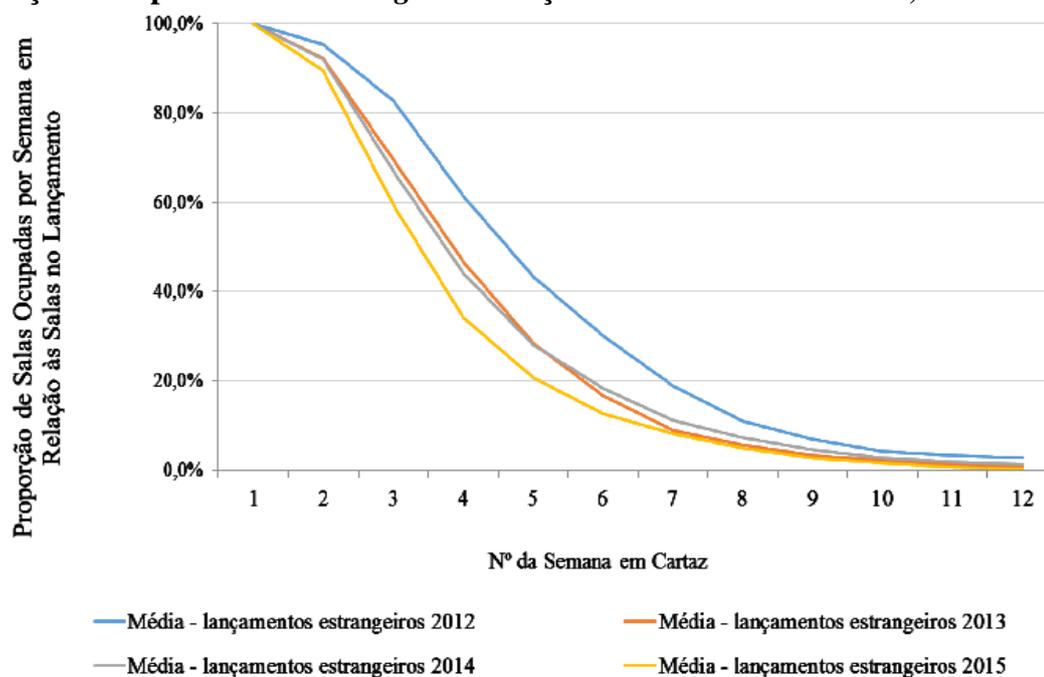
Outra decorrência da multiprogramação é a diminuição da permanência do filme brasileiro em cartaz. Os filmes nacionais estão começando a se comportar como o filme estrangeiro e saindo de cartaz mais rápido, como mostram os **gráficos 2 e 3** a seguir:

**Gráfico 2 - Evolução da Proporção de Salas Ocupadas por Semana em Relação às Salas no Lançamento por Filmes *Brasileiros* Lançados em mais de 300 salas, de 2012 a 2015.**



Fonte: ZUBELLI, 2017, p. 245 *apud* ANCINE, 2018g, p.12.

**Gráfico 3 - Evolução da Proporção de Salas Ocupadas por Semana em Relação às Salas no Lançamento por Filmes *Estrangeiros* Lançados em mais de 300 salas, de 2012 a 2015.**



Fonte: *Idem, Ibid.*

Com o aumento do número de lançamentos de filmes nacionais, outra razão para a rápida saída de cartaz pode ser verificada. A cota de tela como era aferida em 2017 encorajava

os exibidores a programarem um filme por várias sessões em poucos dias dada a sua baixa rentabilidade, trocando para o próximo lançamento rapidamente. Como a publicidade dos filmes brasileiros de pequeno e médio porte se apoia no “boca a boca”, essa mudança rápida de programação dá menos chance do filme rentabilizar.

Com a atualização da aferição da cota de tela por sessão, há maior chance dos filmes ficarem mais tempo em cartaz, já que poderão ser programados em uma sessão por dia ao invés de ocupar uma sala por pelo menos metade de suas sessões. Essa cauda longa potencializa o boca a boca e aumenta a rentabilização do filme, refletindo em um maior *market share* para o filme nacional. Essa é uma das hipóteses defendidas pelo Relatório de Análise de Impacto N° 01/2017 da Ancine.

Como podemos ver nas tabelas a seguir, o efeito da aferição da cota de tela por sessão é claro. O número de sessões únicas aumentou, assim como o seu público, que passou a representar uma parte significativa do público total:

**Tabelas 15 e 16 - Comparação de salas em cartaz por semana entre filmes lançados em 2017 e 2018**

<b>O Candidato Honesto 2 (2018)</b>		<b>Como se Tornar o Pior Aluno da Escola (2017)</b>	
<b>Público total</b>	507.181	<b>Público total</b>	501.862
<b>Público total em salas com 1 sessão</b>	55.970 (11%)	<b>Público total em salas com 1 sessão</b>	14.801 (3%)
<b>Semanas em cartaz</b>	14	<b>Semanas em cartaz</b>	12
<b>Número de salas na estreia</b>	660	<b>Número de salas na estreia</b>	356
<b>Número de salas com 1 sessão Semana 1</b>	27	<b>Número de salas com 1 sessão Semana 1</b>	2
<b>Número de salas com 1 sessão Semana 2</b>	69	<b>Número de salas com 1 sessão Semana 2</b>	29
<b>Número de salas com 1 sessão Semana 3</b>	138	<b>Número de salas com 1 sessão Semana 3</b>	35
<b>Número de salas com 1 sessão Semana 4</b>	70	<b>Número de salas com 1 sessão Semana 4</b>	31
<b>Número de salas com 1 sessão Semana 5</b>	12	<b>Número de salas com 1 sessão Semana 5</b>	28

<b>Benzinho (2018)</b>		<b>Historietas Assombradas (2017)</b>	
<b>Público total</b>	39.328	<b>Público total</b>	34.103
<b>Público total em salas com 1 sessão</b>	12.959 (33%)	<b>Público total em salas com 1 sessão</b>	1.759 (5%)
<b>Semanas em cartaz</b>	13	<b>Semanas em cartaz</b>	7
<b>Número de salas na estreia</b>	40	<b>Número de salas na estreia</b>	212
<b>Número de salas com 1 sessão Semana 1</b>	10	<b>Número de salas com 1 sessão Semana 1</b>	5
<b>Número de salas com 1 sessão Semana 2</b>	12	<b>Número de salas com 1 sessão Semana 2</b>	38
<b>Número de salas com 1 sessão Semana 3</b>	14	<b>Número de salas com 1 sessão Semana 3</b>	12
<b>Número de salas com 1 sessão Semana 4</b>	11	<b>Número de salas com 1 sessão Semana 4</b>	12
<b>Número de salas com 1 sessão Semana 5</b>	13	<b>Número de salas com 1 sessão Semana 5</b>	2

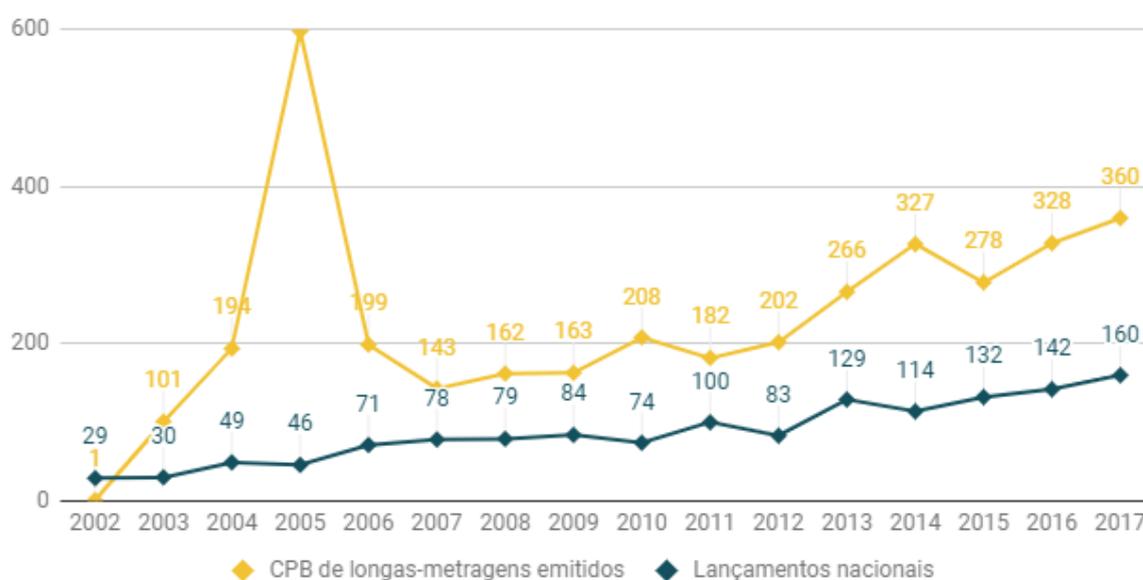
Fonte: Elaboração própria a partir de dados da Tonks Prog, FilmeB database e Comscore.

Por exemplo, no filme *O Candidato Honesto 2* (Roberto Santucci, 2018) a terceira semana em cartaz indica que o filme estava performando abaixo do esperado mas ainda assim fazendo uma quantidade minimamente satisfatória de público, resultando em 138 salas com apenas uma sessão. É possível que, se a cota de tela não fosse aferida por sessão, o filme teria saído muito antes de cartaz. Já o filme *Benzinho* ilustra como a nova aferição pode afetar os pequenos lançamentos: o filme aumentou o número de salas com apenas uma sessão ao longo das semanas em cartaz, ou seja, houve maior incentivo para o filme permanecer nos cinemas.

Podemos ver que tanto *O Candidato Honesto 2* quanto *Benzinho* (Gustavo Pizzi, 2018) tiveram um aumento nos percentuais de público que correspondem às salas com apenas uma sessão. Isso ressalta o efeito da digitalização do parque exibidor e prova que a mudança da aferição da cota de tela para sessão era necessária, já que ela mostrou um impacto tanto nos filmes comerciais quanto nos filmes mais artísticos, sendo benéfica para o cinema nacional como um todo, uma vez que é mais fácil negociar com o exibidor a manutenção dos filmes nacionais em cartaz em apenas uma sessão que em três ou quatro.

Outra possibilidade é o aumento do número de lançamentos de filmes brasileiros, já que nesse cenário os filmes nacionais se tornam mais atrativos aos olhos do exibidor, abrindo mais espaço na grade de programação para concorrência entre eles. Isso é um passo em direção ao maior escoamento da produção atual, que, como podemos ver com o **gráfico 4** abaixo, ainda é muito maior do que o número de lançamentos, gerando um passivo muito alto de filmes produzidos.

**Gráfico 4 - Número de CPBs emitidos para longas-metragens e número de lançamentos brasileiros cinematográficos.**



Fonte: Elaboração própria a partir de dados da OCA/Ancine.

**Tabela 17 - Número de CPBs emitidos e Lançamentos por ano - 2002 a 2017**

Ano	CPB de longas-metragens emitidos	Lançamentos nacionais
2002	1	29
2003	101	30
2004	194	49
2005	598	46
2006	199	71
2007	143	78
2008	162	79
2009	163	84
2010	208	74
2011	182	100
2012	202	83
2013	266	129
2014	327	114
2015	278	132
2016	328	142
2017	360	160

Fonte: Elaboração própria a partir de dados retirados da OCA/Ancine.

### **3.2. Distribuição**

A distribuição de filmes nacionais só foi ter algum planejamento mais elaborado com a criação da Embrafilme. Com a Embrafilme os filmes nacionais começaram a fazer parte de uma estrutura de mercado, já que ela participava diretamente da produção (como coprodutora) e da distribuição. Ela dava vazão aos filmes produzidos e conseguia ter influência na formulação da cota de tela, aumentando a reserva quando achasse necessário.

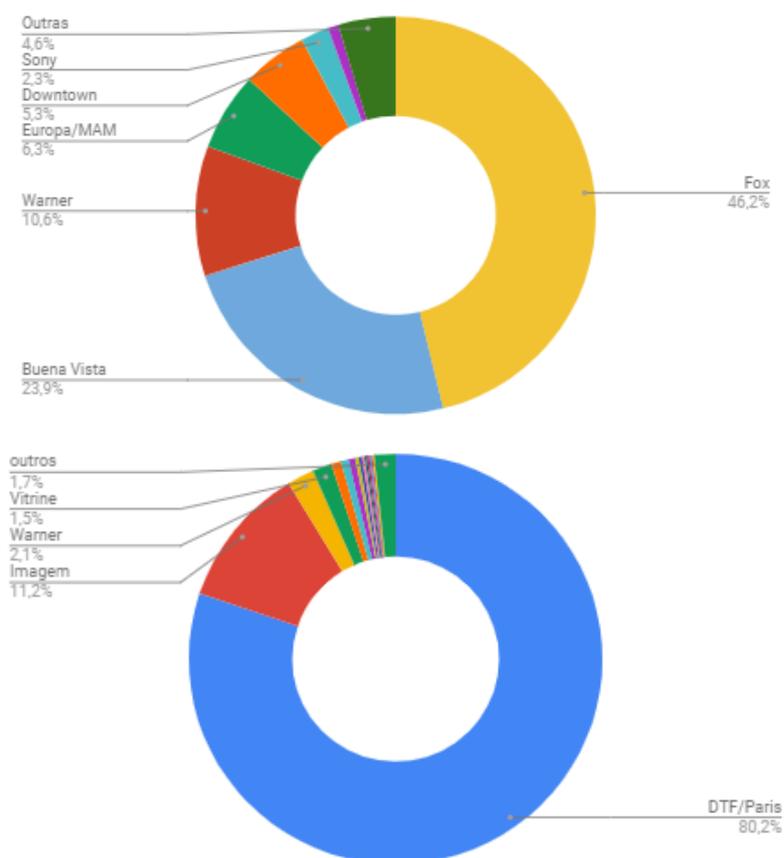
Aí os exibidores entraram com uma ação qualquer contra o curta metragem, tentaram colocar uma liminar. Roberto Farias ficou subindo pelas paredes, entrou na sala do Loureiro, não ligou se tinha gente lá e falou “liga para o Dr. Alcino” que era o presidente do Concine, “vamos subir a cota para 140 dias, eles querem brigar, eles vão brigar” e subiu a cota para 140 dias. 140 dias! São 20 semanas. Assim, eu fiquei (chocado). Era 1977, governo Geisel, era uma coisa meio autoritária mesmo e ali tinha uma coisa de um autoritarismo inacreditável e pá pum, subiu. (BRAGA, 2018)

Com o fim da Embrafilme, a distribuição de filmes nacionais ficou abandonada. No

período da retomada, as distribuidoras *majors* começam a tomar esse setor para si. Em 2001, o jornal O Estado de São Paulo publicou um artigo intitulado *Columbia aposta no cinema brasileiro*, em que entrevistam Rodrigo Saturnino Braga<sup>19</sup>. No artigo, Rodrigo comenta que o ano 2000 foi muito bom para a Columbia no Brasil, com os resultados de *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Castelo Rá-Tim-Bum* (Cao Hamburger 1999), *Eu Tu Eles* (Andrucha Waddington, 2000) e *Bossa Nova* (Bruno Barreto, 2000) e que a entrada da Warner e da Fox no mercado nacional indica que o cinema brasileiro está “ampliando suas parcerias”<sup>20</sup>.

Nos **gráficos 5 e 6** abaixo podemos ver como a estrutura de distribuição mudou ao longo de 10 anos no Brasil. Em 2006, temos Fox, Buena Vista (Disney) e Warner liderando o *market share* de distribuição de filmes brasileiros e dez anos depois, em 2016, temos distribuidoras independentes liderando o setor, e a Warner como único destaque internacional.

**Gráficos 5 e 6 - Market Share da distribuição de filmes nacionais em 2006 e 2016.**



Fonte: Elaboração própria a partir de dados retirados do FilmeB database.

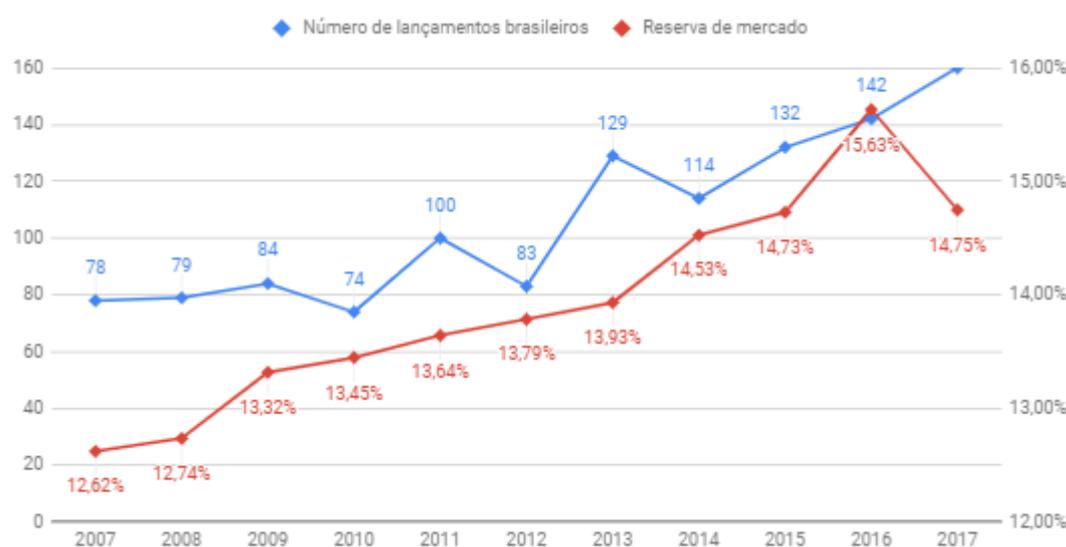
<sup>19</sup> Agência Estado, 2001.

<sup>20</sup> *Idem, ibid.*

Essa mudança estrutural no mercado se consolida quando o Fundo Setorial do Audiovisual começa a incentivar as distribuidoras nacionais por meio dos editais para produção, que são condicionados ao vínculo da produtora com uma distribuidora brasileira independente. Com isso, o financiamento dos filmes passa a vir majoritariamente de duas fontes: o FSA e o artigo 3º da Lei do Audiovisual, o que limita a atuação das distribuidoras *majors* a meras coprodutoras dos filmes.

Hoje temos mais um setor diretamente influenciado pela cota de tela. Com um número maior de distribuidoras voltadas para o mercado de filmes nacionais, a cota de tela torna-se um fator negocial importante na programação deles nos cinemas. É inegável que a cota de tela é necessária para colocar o filme brasileiro em cartaz, como podemos ver a partir do **gráfico 7** abaixo:

**Gráfico 7 - Reserva de mercado e número de lançamentos brasileiros por ano**



Fonte: Elaboração própria a partir de dados retirados da OCA/Ancine.

A curva de lançamentos de filmes nacionais acompanha o crescimento da reserva de mercado ao longo dos anos, o que indica a dependência do mercado brasileiro de longas-metragens em relação à cota de tela.

A variação do número de lançamentos nos anos de 2010, 2012 e 2014 indica que eles são influenciados por fatores externos mais fortes do que a reserva de mercado, como por exemplo em 2010 as *majors* terem diminuído suas carteiras de filmes nacionais<sup>21</sup>, ou 2012 e

<sup>21</sup> De acordo com o boletim 686 (jan/2011) do Filme B, as *majors* diminuíram sua cartela de filmes

2014, anos em que houve uma queda no público do filme brasileiro em geral.

Ao compararmos os filmes que fizeram mais público no Brasil, podemos ver que os filmes nacionais têm uma média muito menor do que os filmes estrangeiros:

**Tabela 18 - Top 20 filmes com maior público no Brasil de 2001 a 2017**

Ranking	Filme nacional	Público	Filme estrangeiro	Público
1	Os dez mandamentos - O filme	11.305.479	Os Vingadores	10.929.041,00
2	Tropa de Elite 2	11.146.723	Amanhecer - Parte 2	10.316.096,00
3	Minha mãe é uma peça 2	9.234.363	Os Vingadores - Era de Ultron	10.122.961,00
<b>4</b>	<b>Se Eu Fosse Você 2</b>	<b>5.787.244</b>	<b>Velozes e Furiosos 7</b>	<b>9.880.086,00</b>
5	2 Filhos de Francisco	5.319.677	Capitão América - Guerra civil	9.630.362,00
6	De pernas pro ar 2	4.846.273	A Era do Gelo 3	9.266.335,00
7	Carandiru	4.693.853	Avatar	9.150.778,00
8	Minha mãe é uma peça	4.600.145	Meu malvado favorito 3	8.996.130,00
9	Nosso Lar	4.060.304	Minions	8.921.138,00
10	Até que a Sorte nos Separe 2	3.978.191	A Era do Gelo 4	8.717.355,00
11	Loucas pra Casar	3.726.547	Batman vs Superman - A origem da justiça	8.632.772,00
12	Se eu Fosse Você	3.644.956	Velozes e furiosos 8	8.504.737,00
13	De Pernas pro Ar	3.506.552	Liga da Justiça	8.416.544,00
14	Até que a Sorte nos Separe	3.417.510	A Bela e a Fera	8.309.801,00
15	Chico Xavier	3.413.231	Procurando Dory	8.198.312,00
16	Cidade de Deus	3.370.871	Esquadrão Suicida	7.886.854,00
17	Até que a sorte nos separe 3	3.335.667	Homem Aranha 2	7.737.714,00
18	Vai que Cola - O Filme	3.307.837	Homem de Ferro 3	7.657.490,00
19	Lisbela e o Prisioneiro	3.174.643	Shrek para sempre	7.368.374
20	Meu Passado me Condena	3.140.771	Mulher-Maravilha	7.011.338

Fonte: Elaboração própria a partir de dados retirados da OCA/Ancine e Filme B database.

Podemos ver que até a 3ª posição, os números não diferem tanto entre si, e que as maiores bilheteria são, na verdade, de filmes brasileiros. Mas a partir da 4ª posição, o público do filme nacional é aproximadamente metade do público do filme estrangeiro. O “filme

---

nacionais em 6% em relação ao ano anterior, o que pode indicar um momento de transição na distribuição de filmes nacionais.

grande” brasileiro não é páreo para os *blockbusters* internacionais, sendo necessária uma política que facilite sua entrada no mercado.

A cota de tela é uma política que ajuda os “filmes grandes” a chegarem nas salas de cinema e muitas vezes é a responsável pelo tempo em que eles permanecem em cartaz. Ela determina o tamanho de seus lançamentos, uma vez que a maior parte dos cinemas aproveita este perfil de filme para cumprir a cota de tela. Rodrigo Saturnino Braga comenta:

No grande filme brasileiro, o fim de semana de abertura tem um impacto menor do que no filme estrangeiro, ou seja, o filme estrangeiro cai mais rápido. Na verdade, eu achava que isso tinha a ver um pouco com o boca a boca do filme brasileiro, que tinha a ver com um certo preconceito que o público tem com o filme brasileiro, especialmente a garotada, eu acho que torce o nariz. Aí, quando o boca a boca começa eles vão. E tem a ver também com a cota de tela, o exibidor segura mais em cartaz para poder cumprir a cota com o grande filme. Porque quando o filme brasileiro, quando não tem público, vai mal, ele não dobra, ele sai de cartaz. Então a cota de tela tem esse fator. (BRAGA, 2018)

Contudo, o perfil de produção do país não corresponde a estes grandes lançamentos. A maior parte dos filmes são lançados em poucas salas e têm baixa rentabilidade, como podemos observar na tabela a seguir:

**Tabela 19 - Quantidade de Títulos e Público por tamanho do Lançamento, entre 1995 e 2016**

Quantidade Máxima de Salas	Quantidade de Lançamentos	%	Quantidade de Público	%
ND	56	4,01%	689.015	0,24%
até 10 salas	680	48,68%	4.387.312	1,51%
de 11 a 50 salas	354	25,34%	14.007.112	4,81%
de 51 a 300	230	16,46%	111.804.167	38,40%
acima de 300	77	5,51%	160.292.169	55,05%
Total	1.397	100%	291.179.775	100%

Fonte: ANCINE, 2018g, p.11.

Desde 1995 até 2016 foram lançados 1.397 filmes, sendo que 48,7% deles foram lançados em até 10 salas de cinema. Contudo, o público total desses filmes representa apenas 1,51% do total. Ou seja, a maior parte dos filmes brasileiros lançados têm um perfil de pequenos lançamentos e públicos específicos. Enquanto que 55% do público se concentra nos lançamentos acima de 300 salas, correspondendo a 5,51% dos filmes lançados. Ou seja, a maior parte dos filmes produzidos e lançados têm um perfil de pouco alcance de público e por isso são lançados em poucas salas.

A cota de tela pode assumir diferentes papéis no lançamento de um filme. Por exemplo, em filmes pequenos em que há dificuldade para encontrar espaços, a distribuidora consegue usar a cota de tela como moeda de negociação, convencendo o exibidor de que aquele é um filme que pode ser usado para cumprir a obrigação.

Também há o caso de filmes que têm um perfil comercial mas que não se consegue prever muito bem como irão performar, em que as distribuidoras deixam para lançar no segundo semestre, quando os exibidores têm uma necessidade maior de cumprir cota de tela.

Há ainda um terceiro caso, muito comum: na necessidade de cumprir a cota de tela, o exibidor pede ao distribuidor filmes nacionais para colocá-los em cartaz. Esse caso pode até prejudicar a performance do filme, pois geralmente ele tem um perfil de público específico, abre em salas que não são interessantes para ele e acaba tendo uma média de público por sala ruim. Em palestra na aula de Legislação e Mercado, na Universidade de São Paulo, em 2017, Silvia Cruz (sócia-diretora da Vitrine Filmes) conta:

Eu lancei esse filme semana retrasada, *Historietas Assombradas Para Crianças Malcriadas* [Victor-Hugo Borges, 2017], filme pequeno da Glaz, com série no Cartoon Network mas pequeno. Só que como os exibidores estão desesperados por causa da cota de tela, a Cinemark me ligou e pediu 80 salas para esse filme. Jura? Eu não quero te dar 80 salas. Eu esperava lançar o filme com 70 salas e o filme acabou saindo com 220 salas. Quem saiu perdendo de verdade fui eu, porque eu tenho que pagar o VPF [virtual print fee], o filme não deu certo porque não tem público para 220 salas. Ele fez o mesmo resultado do que se tivesse sido lançado nas 70 salas que eu queria.

Mas aí tem uma relação complicada que é: eu vou dizer não para a Cinemark? A Cinemark me liga e fala que quer 80 salas, se eu digo “não” agora que ela precisa muito de mim para cumprir cota, mês que vem se eu quiser passar o filme de não sei quem, é capaz que a Cinemark tipo tem uma relação de que “ué você não me ajudou naquela época então não vou te ajudar agora”. Então tem uma relação entre distribuidor e exibidor muito delicada. Então para eu falar um não para Cinemark é muito complicado.

A cota de tela afeta diretamente o setor de distribuição e nem sempre de uma maneira positiva. Fica claro que apesar de ser uma lei necessária para a continuidade do setor independente, causa um desequilíbrio de forças em situações em que a produção não consegue atender às demandas do mercado.

### 3.3. Produção

O setor de produção é o responsável pela cota de tela existir. Como vimos anteriormente, na década de 1920 o setor se organizou com a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros e teve certa influência na criação da reserva de mercado.

Ao longo da nossa história cinematográfica sempre tivemos o setor de produção a favor da cota de tela. Há uma extensa bibliografia que defende o cinema nacional e sempre se posiciona a favor da reserva de mercado:

É graças a esse mecanismo e exclusivamente a ele que os filmes atingiram as salas, possibilitando assim uma certa continuidade de produção. No entanto, é muito fácil criticá-lo: a quantidade de reserva de mercado outorgada sempre foi aquém das possibilidades da produção. (BERNADET, 2009, p. 53)

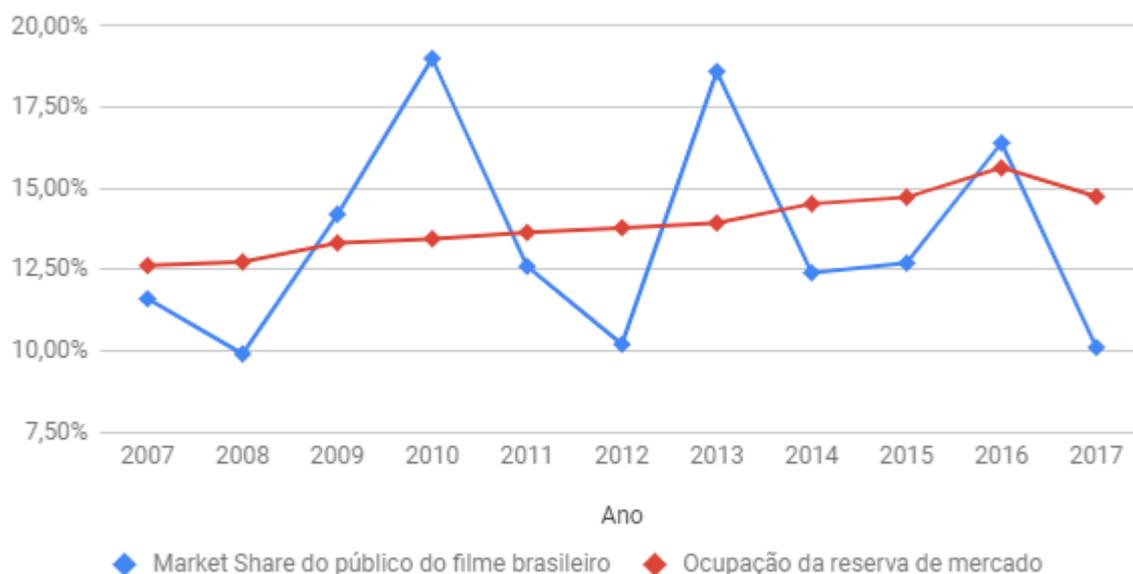
O efeito mais importante de um aumento de reserva de mercado do filme nacional - explica o relatório dos produtores - seria a importância crescente do fator renda de filmes nacionais no conjunto da economia da exibição. Passando para 112 dias, os índices seriam dobrados, dando vantagens às empresas de maior renda de filmes nacionais, que serão decisivas na concorrência entre as empresas (PEREIRA, 1973, p. 67)

Cota de tela é inquestionável. Sem esse princípio o cinema não estaria presente e não é só para o cinema. Sou inteiramente a favor, eu acho que se não tivesse cota de tela não teria filme brasileiro passando. Eu acho mesmo isso. Porque as empresas que têm 80% do mercado são as empresas internacionais e como os exibidores estão vinculados a essa programação, eles acabam se vinculando a esses fornecedores. É uma questão que em qualquer lugar que existe algum tipo de preponderância, essa regra comercial acaba se tornando a realidade. (KLOTZEL, 2018)

Podemos ver que há uma lógica de que quanto maior a cota de tela mais saudável o mercado nacional, o que em partes é verdade, como já verificamos no **gráfico 7**. Entretanto, há uma outra parte que não foi comentada ainda: a relação entre a reserva de mercado e o retorno de público.

Para isso analisaremos o **gráfico 8** abaixo:

**Gráfico 8 - Market Share nacional e a ocupação da cota de tela no mercado**



Fonte: elaboração própria a partir de dados retirados da OCA/Ancine e FilmeB database.

**Tabela 20 - Comparação da Reserva de Mercado para filmes nacionais e Marketshare do filme brasileiro - 2007 a 2017**

Ano	Número de lançamentos brasileiros	Reserva de mercado	Market Share do público do filme brasileiro
2007	78	12,62%	11,60%
2008	79	12,74%	9,90%
2009	84	13,32%	14,20%
2010	74	13,45%	19,00%
2011	100	13,64%	12,60%
2012	83	13,79%	10,20%
2013	129	13,93%	18,60%
2014	114	14,53%	12,40%
2015	132	14,73%	12,70%
2016	142	15,63%	16,40%
2017	160	14,75%	10,10%

Fonte: elaboração própria a partir de dados retirados da OCA/Ancine e FilmeB database.

Em primeiro lugar, esse gráfico mostra como o *market share* do público do cinema nacional depende muito da safra de filmes do ano: em 2010 tivemos *Tropa de Elite 2* (José Padilha) com 11.081.199 de espectadores<sup>22</sup>, em 2013 tivemos *Minha Mãe É Uma Peça*

<sup>22</sup> Dados retirados do Filme B database

(André Pellenz) e *De Pernas pro Ar 2* (Roberto Santucci) que somam 8.387.997 de espectadores<sup>23</sup> e em 2016, *Os Dez Mandamentos* (Alexandre Avancini) e *Minha Mãe é uma Peça 2* (César Rodrigues) que somam 14.014.874 de espectadores<sup>24</sup>. Em contrapartida 2008, 2012 e 2017 tivemos anos bem ruins de *market share* com grandes lançamentos de pouco público como *Meu Nome Não É Johnny* (Mauro Lima, 2008), *Até que a Sorte nos Separe* (Roberto Santucci, 2012) e *Minha Mãe É uma Peça 2* (César Rodrigues, 2017). Esse último teve uma ótima performance no cinema, contudo não conseguiu segurar sozinho o *market share* em 2017.

Essa dependência indica que nosso volume de produção, apesar de estar aumentando, ainda não é o suficiente para suprir as demandas do mercado. Lançamos poucos filmes ao ano sendo que a maior parte deles são pequenos lançamentos (como já vimos na **tabela 19**). Para diminuir essa dependência precisaríamos ter um número maior de grandes lançamentos, assim o *market share* do ano não dependeria do desempenho de apenas um ou dois filmes. A cota de tela não tem poder de escolha sobre os filmes a serem colocados em cartaz, por isso, essa dependência da safra de filmes só pode ser mudada por meio da alteração da estrutura dos mecanismos de incentivo à produção.

Em 2017 tivemos uma movimentação interessante de público em comparação ao ano de 2016. Apesar de *Minha Mãe é Uma Peça 2* ser uma das maiores bilheterias nacionais, ela não representou muito no *market share* do ano.

**Tabela 21 - Público e Renda dos Títulos Exibidos - 2017**

Títulos	Público	Renda (R\$)	Participação de Público	Participação de Renda	PMI (R\$)	Títulos Exibidos	Títulos Lançados
<b>Brasileiros</b>	17.358.513	240.767.677,76	9,60%	8,90%	13,87	225	160
<b>Estrangeiros</b>	163.867.894	2.476.897.056,86	90,40%	91,10%	15,12	478	303
<b>Total</b>	181.226.407	2.717.664.734,62	100,00%	100,00%	14,50	703	463

Fonte: Informe de Mercado - distribuição em salas - 2017 - OCA/Ancine, p.6

<sup>23</sup> Dados retirados da OCA/Ancine

<sup>24</sup> Dados retirados do Filme B database

**Tabela 22 - Público e Renda dos Títulos Exibidos - 2016**

<b>Títulos</b>	<b>Público</b>	<b>Renda (R\$)</b>	<b>Participação de Público</b>	<b>Participação de Renda</b>	<b>PMI (R\$)</b>	<b>Títulos Exibidos</b>	<b>Títulos Lançados</b>
<b>Brasileiros</b>	30.413.839	362.780.504,93	16,50%	14,00%	11,93	217	142
<b>Estrangeiros</b>	153.913.521	2.236.547.122,71	83,50%	86,00%	14,53	549	316
<b>Total</b>	184.327.360	2.599.327.627,64	100,00%	100,00%	13,23	766	458

Fonte: *Idem, ibid.*

Ao compararmos os dados das tabelas acima, podemos ver que o público do filme brasileiro em 2017 retraiu em 13 milhões de espectadores em relação a 2016. Entretanto, temos que o público do filme estrangeiro de 2017 aumentou em aproximadamente 10 milhões de pessoas, indicando que a população continuou indo ao cinema, mas escolheu assistir a filmes estrangeiros<sup>25</sup>. Isso confirma mais uma vez que o *market share* brasileiro depende muito mais da safra anual dos filmes, uma vez que o mercado hollywoodiano tem uma maior segurança em relação ao seu *market share* – já que os filmes, além de terem uma média de público muito maior do que os filmes nacionais, também têm um número muito maior de grandes lançamentos, o que dilui o risco financeiro de cada filme.

Ou seja, a cota de tela garante uma continuidade de produção mas não garante que o público escolha o filme nacional. Essa escolha está muito mais ligada ao perfil dos filmes lançados e, portanto, muito mais ligada à estrutura dos mecanismos de incentivo à produção. Mas isso não é algo novo. Em 1983, Jean-Claude Bernardet publica um artigo na Folha em que diz:

A presença compulsória dos filmes nos cinemas em nada contribuiu para a aproximação entre os cineastas e seus filmes e públicos suficientemente amplos para sustentá-los economicamente. O filme entrava/entra em cartaz independentemente das relações do mercado e sai sem o público ter tomado conhecimento do fato. Essa situação - a exibição compulsória - contribuiu para que filmes fossem feitos sem que se tomasse maior conhecimento do público. (BERNADET, 2009, p. 175)

<sup>25</sup>A comparação dos dados entre 2016 e 2017 pode ser um pouco imprecisa por causa do lançamento do filme Os Dez Mandamentos, que apesar de ter esgotado os ingressos das salas, teve inúmeras sessões vazias. (<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759482-os-dez-mandamentos-bate-recorde-de-bilheteria-esgotando-salas-vazias.shtml>, acesso em 13/01/2019)

Fica muito claro que, apesar de a cota de tela ter sido um passo em direção à industrialização do mercado cinematográfico nacional, ela não é suficiente para suprir suas falhas. É necessário repensar não só a estrutura de incentivos em relação à produção, mas também o perfil de produção que está sendo incentivado, além de levar em consideração a precariedade dos mecanismos de incentivo e do volume de recursos para a distribuição e exibição, que, apesar de existirem, não se mostraram suficientemente eficazes para o desenvolvimento dos setores.

Isso pode ser comprovado com os aportes do Fundo Setorial do Audiovisual para os setores no ano de 2018. Só para a produção, temos 250 milhões de reais; para a distribuição, temos R\$ 28 milhões e para a exibição apenas R\$ 3 milhões<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Apresentação FSA 2.0 ANCINE. Disponível em: <https://goo.gl/GRQeXW>. Acesso em 25/01/2019.

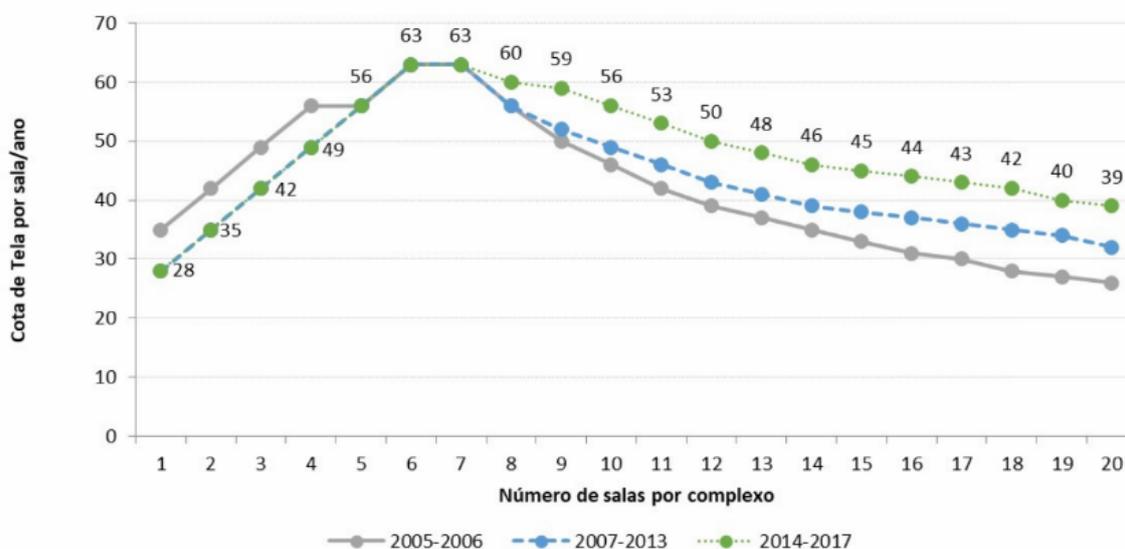
#### 4. O relatório de análise de impacto N° 01/2017

Em junho de 2018 foi lançado o relatório de análise de impacto sobre a cota de tela, no qual a então Superintendente de Análise de Mercado da Ancine, Luana Zubelli, mostra como a cota de tela está afetando o mercado e apresenta três caminhos possíveis a serem tomados a partir das análises feitas.

O relatório é calcado em mostrar as distorções atuais da cota de tela e, a partir disso, convencer que a melhor solução é passar a contar todas as sessões de filmes brasileiros como válidas para a aferição da cota de tela, e não relativizar a contagem em relação ao número total de sessões da sala.

Uma distorção muito importante é o fato de que a cota de tela não é proporcional ao tamanho do complexo: quanto maior o complexo, menor é a cota de tela que ele precisa cumprir, como podemos ver no **gráfico 9** a seguir:

**Gráfico 9 - Cota de Tela por sala, de acordo com o tamanho do complexo**



Fonte: ANCINE, 2018g, p. 2.

Assim, complexos maiores que teriam menor risco financeiro em manter um filme menos competitivo em cartaz não têm porquê fazê-lo, enquanto que complexos menores que assumem maior risco financeiro, precisam cumprir uma obrigação maior.

Outra questão que o relatório coloca é o efeito da multiprogramação no tempo dos filmes em cartaz. Como já foi dito, o filme nacional tem ficado cada vez menos tempo em cartaz, o que compromete a eficácia das campanhas de divulgação dos filmes médios e

pequenos e impede o efeito da “cauda longa”.

Por isso, o relatório propõe que a cota de tela deve ser contabilizada por sessões, o que diversificaria os lançamentos e também aumentaria o tempo do filme em cartaz:

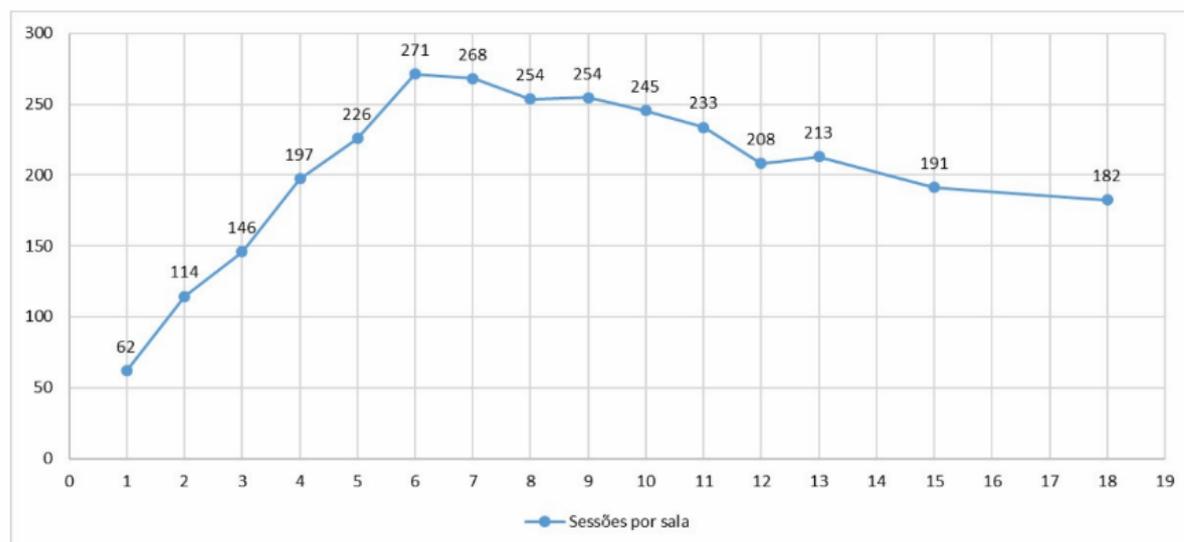
1.45. Sendo assim, a maior parte dos lançamentos nacionais se dão em até 10 salas, ou seja, não conseguem espaço de exibição no mercado exibidor. Acredita-se que um dos motivos para isso seja o fato de a cota de tela ser contabilizada em dias e não em sessões. Uma vez que haja a mudança do parâmetro de dias para sessões e, conseqüentemente, cada sessão individual de filme nacional passe a ser cumpridora de cota, os pequenos lançamentos terão mais espaço para entrar no mercado de exibição. Isso porque haverá o estímulo para que o exibidor programe sessões únicas de pequenos lançamentos, dando a chance para que o filme alcance mais espectadores e estimulando a diversidade de títulos nacionais, bem como seu maior market share. (*Idem, Ibid.*, p. 11)

1.53. Diante do exposto, faz-se necessária a mudança na parametrização da obrigação de cota de tela, de dias para sessões cinematográficas. Uma vez que a cota é estabelecida por percentual de sessões, e cada sessão de obra nacional é contabilizada como cumpridora de cota, o exibidor poderá programar menos sessões de filmes nacionais por dia, por mais tempo em cartaz, de modo que sua rentabilidade será maior. Sustenta-se aqui, portanto, que a cota de tela por sessão cinematográfica será instrumento capaz de viabilizar a maior rentabilização da obra audiovisual nacional e sua maior fatia de market share. (*Idem, ibid.*, p. 15)

O relatório conclui que existem três alternativas possíveis a serem seguidas: a alternativa A é deixar tudo do jeito que está, ou seja, contabilizar a cota de tela por dias e não por sessões e manter todas as distorções encontradas, que são a desproporcionalidade na obrigação da cota de tela por tamanho de complexo, dificuldade de aferição do número de dias exibidos por causa da multiprogramação e a não contabilização do número total de exibições de filmes nacionais, pois quando a maior parte das sessões de uma sala é de filme estrangeiro, não se contabiliza a sessão do filme brasileiro.

A alternativa B é algo no meio do caminho: a contabilização da cota de tela seria feita por sessão mas não há alteração na proporcionalidade, mantendo a distorção da obrigação por complexo, como vemos no **gráfico 10** abaixo:

**Gráfico 10 - Número de Sessões por Sala da Alternativa B**



Fonte: *Idem, ibid.*, p.20

A alternativa C é a que mais apresenta mudanças: propõe a mudança de aferição para sessões cinematográficas, alteração na proporcionalidade da obrigação e mudança do parâmetro de complexo para grupo exibidor, inclusão de uma regra de obrigatoriedade mínima por complexo cinematográfico e exclusão da possibilidade de transferência de obrigatoriedade. A alternativa pode ser resumida com o parágrafo a seguir:

7.31. Dessa maneira, propõe-se cinco regras a serem cumpridas pelos grupos exibidores. A primeira é a cota de tela por grupo exibidor [...], de forma que estes programem livremente o percentual de sessões de cota de tela dentro das salas do grupo. A segunda regra é a cota de tela mínima por complexo dentro de cada grupo, onde cada complexo deve cumprir o mínimo de cota sem a possibilidade de transferência da obrigação. A terceira diz respeito ao número mínimo de títulos diferentes por complexo, a quarta ao máximo de sessões com o mesmo título por complexo[...]. Já a quinta regra, diz respeito à "regra da dobra" que deve ser mantida. (*Idem, ibid.*, p.25)

O que achei mais frustrante no relatório de análise de impacto é o fato de que ele só analisa o impacto da cota de tela atualmente e não propõe uma medida que leve o mercado a se tornar mais autossustentável. O relatório dá a entender que apenas as medidas propostas irão realmente aumentar o *market-share* do cinema nacional ou aumentará o escoamento da produção, enquanto é claro que outras medidas são necessárias para atender ambas as necessidades.

Em 22 de outubro, no sexto encontro da Câmara Técnica do Segmento de Mercado de Salas de Exibição, foram expostas três alternativas para votação de como seguir com a cota de tela em 2019:

#### MODELO I

- Sem necessidade de mudança regulatória
- Mesmo Decreto do ano de 2018
- IN de Cota de Tela com aferição por sessão – IN de 2018
- Regra da Dobra permanece a mesma, sem divulgação das médias

#### MODELO II

- Cota de Tela por sessão
- Cota de Tela por Grupo Exibidor com Mínimo de Sessões por Complexo sem transferência
- Divulgação das Médias das salas sem Regra da Dobra
- Incentivo de mais de 20% para sessões depois das 17hs

#### MODELO III

- Cota de Tela por sessão
- Cota por Grupo Exibidor com Mínimo de Sessões por Complexo sem transferência
- Regra da Dobra: Público por sessão
- Divulgação das Médias das Salas<sup>27</sup>

O modelo II foi o vencedor, com quinze votos. Como podemos ver, o modelo II não é a alternativa B colocada no relatório de análise de impacto. Por um lado, a obrigação é mais fácil de ser cumprida, uma vez que não está mais condicionada à exibição de filmes estrangeiros e nem à regra da dobra. Por outro, aferição da obrigação por sessão aumentará e diversificará os lançamentos nacionais, o que promove maior dinamismo no setor de produção e distribuição. A manutenção de filmes nacionais em cartaz também é beneficiada, promovendo a cauda longa que, em um segundo momento, valoriza a venda dos filmes para o VoD (*Video On Demand*) e para a TV por assinatura, já que esses valores de venda estão condicionados ao público do filme enquanto estava em cartaz.

No dia 29 de novembro de 2018 houve o sétimo encontro da câmara técnica, o qual definiu o modelo a ser seguido em 2019. A notícia veiculada pela Ancine é pouco clara sobre todas as medidas adotadas, mas tudo leva a crer que segue o “Modelo II” votado no sexto encontro da câmara técnica. Apesar disso, nenhum decreto presidencial foi publicado em

---

<sup>27</sup> Fonte: ANCINE, 2018

2018 para definir a cota de tela para 2019, como geralmente acontece.

Até o dia 8 de janeiro de 2019 não havia uma posição oficial do governo sobre a demora em relação à publicação do decreto para a cota de tela, o que deixou o mercado, em especial os produtores, alarmados com a possibilidade de se criar um precedente jurídico para o não cumprimento da obrigação. Alguns agentes do mercado especulam que a demora para a publicação se deve a dois principais fatores: primeiro, a decisão do TRF 3 de derrubar a cota suplementar<sup>28</sup>, que pode interferir no princípio da cota de tela e por isso é necessário maior cuidado na apresentação do decreto para evitar disputa judicial. Segundo, a própria decisão da câmara técnica na mudança de parâmetros para aferição da obrigação.<sup>29</sup>

Para os exibidores, a demora na publicação do decreto também é preocupante, uma vez que não se sabe se, quando publicada, a obrigação será proporcional ao restante do ano ou não. Lembrando que os primeiros meses do ano são os de maior público para os cinemas devido às férias escolares e ao maior número de lançamentos voltados ao público infanto-juvenil, o que facilita o cumprimento da cota.

Em 9 de janeiro de 2019, o noticiário *Tela Viva* recebeu uma nota oficial da secretaria especial de Cultura do Ministério da Cidadania que expõe o parecer da Consultoria Jurídica da Secretaria Especial da Cultura, da Controladoria Geral da União e da Advocacia Geral da União abaixo:

[...] conforme parecer conjunto da Consultoria Jurídica da Secretaria Especial da Cultura, da Controladoria Geral da União e da Advocacia Geral da União, o decreto nº 9.256, de 29 de dezembro de 2017, que dispõe sobre a obrigatoriedade de exibição de obras audiovisuais brasileiras, segue vigente até que nova legislação o substitua. O parecer tem como base o Artigo 2º da Lei de Introdução ao Código Civil: 'Não se destinando à vigência temporária, a lei terá vigor até que outra a modifique ou revogue'. A Secretaria Especial da Cultura está trabalhando para que seja publicado o mais rápido possível decreto para 2019, tendo como base as deliberações da Câmara Técnica instituída no âmbito da Agência Nacional do Cinema (Ancine)" (POSSEBON, 2019b)

Entretanto, o próprio noticiário ouviu advogados que alegam a interpretação do ministério “pouco sustentável”, uma vez que o decreto da cota de tela traz explicitamente a

---

<sup>28</sup> Regra que limita o número de salas que têm o mesmo filme em cartaz.

<sup>29</sup> POSSEBON, 2019.

validade para o ano de 2018 em seu artigo 1º:

Art. 1º As empresas proprietárias, locatárias ou arrendatárias de salas ou complexos de exibição pública comercial ficam obrigadas a exibir, no ano de 2018, obras cinematográficas brasileiras de longa metragem no âmbito de sua programação, observados o número mínimo de dias e a diversidade dos títulos fixados em tabela constante do Anexo. (ANCINE, 2017)

A nota oficial esclarece, ainda, que o decreto será publicado o mais rápido possível.

## 5. A Cota de tela em outras janelas

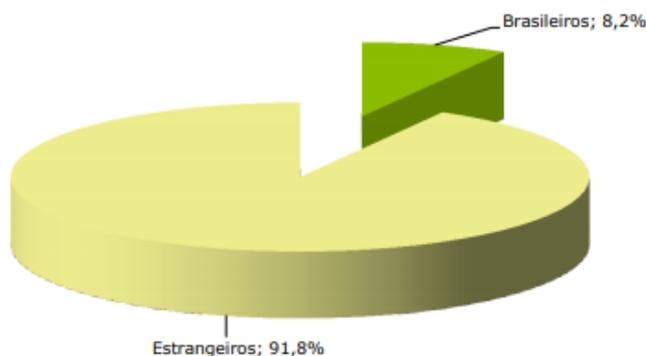
A reserva de mercado não é exclusiva da janela do cinema no mercado audiovisual. Ela também existe na televisão por assinatura e está sendo discutida para a implementação no VOD. Abaixo, comentarei superficialmente esses dois setores.

### 5.1. Televisão por assinatura

Em 2011 saiu a lei 12.485/2011, mais famosa como “Lei do Cabo”, a qual previa uma reserva de mercado para o conteúdo brasileiro nos canais de televisão por assinatura. A reserva era de 3h30 minutos semanais. A justificativa foi calcada tanto na necessidade de estimular o conteúdo nacional na televisão quanto pelo viés da democratização do conteúdo nacional: todos os brasileiros devem ter a opção de assistir conteúdo brasileiro na televisão<sup>30</sup>.

Para comparar os efeitos da reserva de mercado, temos os **gráficos 11, 12 e 13** abaixo, que mostram a porcentagem das horas exibidas de conteúdo brasileiro e estrangeiro dos anos 2010, 2015 e 2017, a seguir:

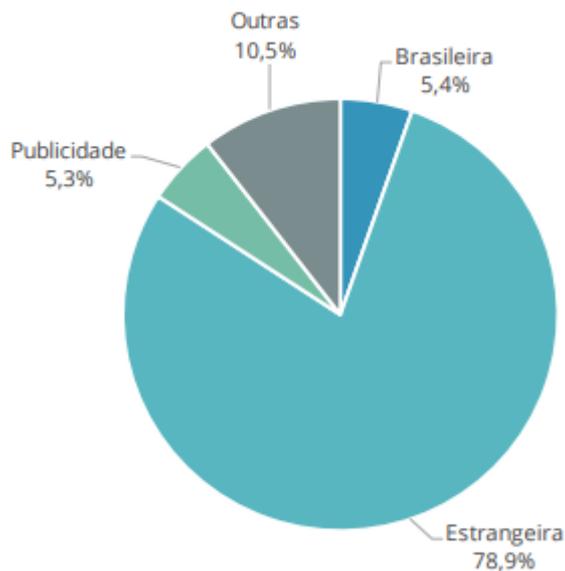
**Gráfico 11 - Percentual de Horas de Obras Brasileiras e Estrangeiras - 2010**



Fonte: Relatório Anual TV Paga - Monitoramento da Programação 2010

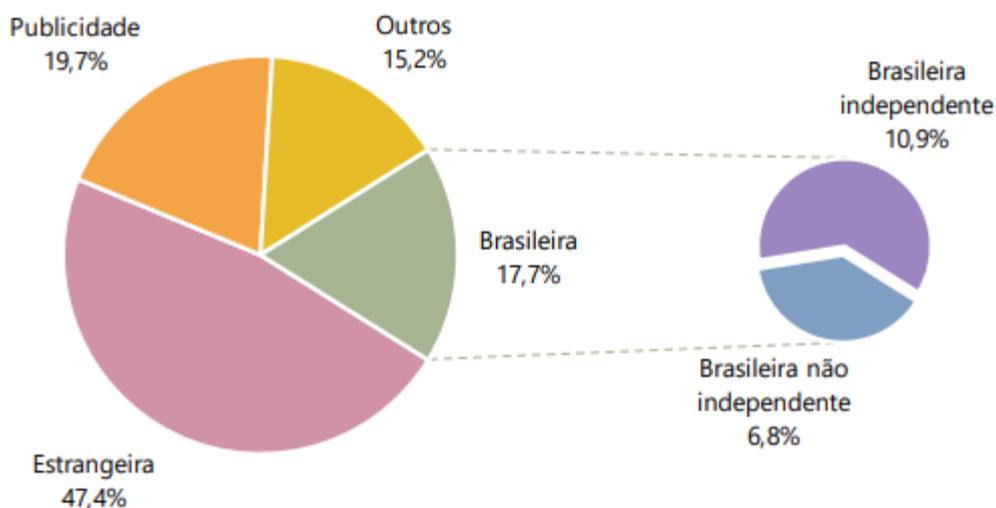
<sup>30</sup> <https://ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/sancionada-lei-12485-que-regula-mercado-de-tv-por-assinatura-no-brasil> acesso em 25/01/2019

**Gráfico 12 - Percentual de horas de programação por tipo de obra - Canais de espaço qualificado (não infantis) - 2015**



Fonte: Informe Anual Televisão Paga 2015 (OCA)

**Gráfico 13 - Percentual de horas de programação por tipo de obra - Canais de espaço qualificado (não infantis) - 2017**



Fonte: Informe Anual Televisão Paga 2017 (OCA)

Podemos ver que o conteúdo brasileiro ganhou bastante espaço com a reserva de mercado, ultrapassando a cota estipulada em 2011 e sendo uma reserva de mercado bem sucedida. Na apresentação III Jornada Internacional GEMInIS - UFSCar - Perspectivas do VoD no Brasil e no mundo feita pela Dr<sup>a</sup>. Luana Maíra Rufino Alves da Silva, ela mostra que o espaço reservado para a produção brasileira corresponde a 2,1% do total e que em 2017 foi

ocupado 8,1% do total, o que significa 287,1% a mais do que o obrigatório<sup>31</sup>.

Em entrevista com o cineasta André Klotzel, ele mostra a sua visão para a diferença de performance entre a reserva de mercado de cinema e a de televisão paga:

Quando veio a lei, esse ano, que você pega as 3h30, esse cálculo parece que deu 2,1%, [a cota de tela para TV paga]. Mas estão chegando a cumprir 4% e por quê? Porque o fato de ocupar 2% a mais não vai prejudicar o estrangeiro, o estrangeiro não vai mudar o faturamento nem um centavo, porque já vendeu o produto.

Aqui não, aqui [no cinema] você passa o produto e você vende o produto, quanto mais ele passar mais ele vende, aqui [na TV] não, pode passar o tempo todo a programação brasileira, não vai mudar nada porque já vendeu, não vai fazer bilheteria aqui, então eles deixam, não existe pressão econômica para não haver aumento de cota porque isso vai comer espaço dos outros.

De certa forma a médio prazo tenderia a valorizar mais o produto brasileiro para venda, porque o produto brasileiro é bem solicitado, é mais solicitado do que se imaginava – ele tem uma demanda maior, digamos, que valorizaria o preço do produto brasileiro para venda para televisão.

Na prática, eu acho que isso não acontece muito, porque grande parte disso é financiado pelo FSA e eles pagam um licenciamento muito barato. Então não existe uma pressão para segurar, eles realmente programam conforme a demanda. Eles veem, “ah o espectador tá gostando disso, vamos por mais isso”. Então eles vão colocando mais. Então tem maior liberdade de aumentar conforme a demanda. Na sala, a gente nem sabe qual é essa demanda. (KLOTZEL, 2018)

Podemos ver que a reserva de mercado para a televisão por assinatura foi bem sucedida, pois há um aumento gradual na programação de conteúdo brasileiro ao longo dos anos. O público da televisão por assinatura paga mensalmente um valor para a aquisição de pacotes de conteúdo. Ou seja, ele não escolhe especificamente o que irá assistir, deixando-o mais receptivo ao produto nacional: ele não precisa optar pelo brasileiro ao invés do estrangeiro, ele tem acesso aos dois. A cota de tela para TV por assinatura aumentou o espaço do produto brasileiro e incentivou a produção de novos produtos, como séries de ficção, reality-shows e séries documentais, com os quais esse público está mais familiarizado.

---

<sup>31</sup> ZUBELLI, 2018b

## 5.2. Video On Demand (VoD)

A regulação do VoD também é um assunto que está sendo amplamente debatido nos últimos anos. Em junho de 2018 foi aprovado por unanimidade pelo Conselho Superior de Cinema um modelo híbrido para a cobrança da Condecine. A empresa poderia optar por pagar a Condecine Catálogo (a qual incide pelo total de títulos no catálogo) ou a Condecine Transação (que incide como uma taxa única por assinante ou transação)<sup>32</sup>. Contudo, houve ressalvas ao projeto no que diz respeito à possibilidade de investimento direto na produção independente brasileira, à questão da proeminência do conteúdo nacional na plataforma (o conteúdo estará à vista ou “escondido”?) e às diretrizes de adequação e isonomia entre as modalidades de recolhimento<sup>33</sup>.

No que tange à reserva de mercado para o produto brasileiro, as principais questões são tanto a existência da cota quanto a proeminência do conteúdo, ou seja, a sua visibilidade na plataforma VoD.

Para lidar com essas questões, a Ancine fez um estudo de comparação com a regulação de países europeus:

**Tabela 23 - Regulação de VoD em países europeus**

País	Cota para obras europeias	Cota para obras nacionais	Proeminência
<b>França</b>	≥ 60% (obras)	40%	Obrigação de exibição de uma proporção substancial de obras europeias e faladas em francês, não apenas com menção ao título das obras, como também destaque de trailers e elementos visuais
<b>Itália</b>	≥ 20% ou investimento em obras europeias (produção ou licenciamento), no valor equivalente a 5% das receitas/ano provenientes do serviço de VoD	n/a	Não há essa obrigação, mas se houver proeminência das obras europeias, as obrigações de cotas ou investimentos podem ser reduzidas em de 10% a 20%, dependendo do grau de proeminência
<b>Espanha</b>	≥ 30% (horas)	50% em qualquer língua oficial	Criação, nas plataformas, de área dedicada às obras nacionais
<b>República Tcheca</b>	≥ % 10% (obras) ou ≥ % 1% das receitas geradas pelo serviço devem ser direcionadas à produção ou licenciamento de obras europeias.	n/a	n/a

Fonte: Elaboração própria a partir de dados de ZUBELLI, 2018b

<sup>32</sup> ANCINE, 2018b

<sup>33</sup> ANCINE, 2018c

E em maio de 2017, a Ancine publicou o relatório de uma consulta pública feita entre 23 de dezembro de 2016 a 29 de março de 2017 sobre o tema de Video sob Demanda, o qual trouxe as seguintes questões:

B. CASO A DISPOSIÇÃO OBRIGATÓRIA DE OBRAS E CONTEÚDOS AUDIOVISUAIS BRASILEIROS NOS CATÁLOGOS SEJA UMA OPÇÃO REGULATÓRIA, COMO PODERIA ESSA OBRIGAÇÃO SER EFETIVADA SEM COMPROMETER O AUMENTO DA DIVERSIDADE DE TÍTULOS ESTRANGEIROS DISPONÍVEIS?

D. COMO ASSEGURAR A EQUIDADE OU O DESTAQUE NA DIVULGAÇÃO DAS OBRAS AUDIOVISUAIS BRASILEIRAS NOS CATÁLOGOS POR MEIO DA EXPOSIÇÃO VISUAL DE TAIS CONTEÚDOS NAS INTERFACES ACESSÍVEIS AOS USUÁRIOS? (ANCINE, 2017b, p.7 e p. 15)

Os principais pontos levantados nas respostas à pergunta B são: a adequação da obrigação à lógica do VoD, que difere da lógica da televisão por assinatura e das salas de exibição, com atenção à possibilidade de inibição de expansão do catálogo e da diversidade de conteúdo disponível. Ou seja, a cota de tela para o VoD teria de ser pensada de uma forma que não fosse condicionada ao catálogo estrangeiro para não inibir sua diversificação e ao mesmo tempo ampliar o conteúdo brasileiro nesse segmento.

A Ancine responde:

A ANCINE propõe que a regulação deste mecanismo venha acompanhada de obrigações de investimento na produção ou licenciamento de conteúdos brasileiros e brasileiros independentes, bem como de recolhimento de Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – CONDECINE, destinada ao Fundo Setorial do Audiovisual – FSA. Ambas as medidas visam justamente garantir um volume mínimo de produção nacional, de modo que não haja riscos a expansão dos catálogos ofertados ao consumidor brasileiro. (*Idem, ibid.*, p.10)

Com relação à pergunta D, a Ancine considera que a proeminência de conteúdo nacional nas plataformas colabora para a criação de público para os produtos brasileiros, além de viabilizar o acesso a ele, e compara com o horário nobre da televisão na relação de alcance de público.

Em setembro de 2018, os produtores apresentaram uma proposta que formulava uma reserva de mercado para o setor de VoD:

[...] o texto encaminhado para discussão pelos produtores estabelece mecanismos de desconto da Condecine para determinados percentuais de catálogo ou transações com conteúdos brasileiros, mas vai além. Também estabelece uma quantidade mínima de 100 obras brasileiras de produção independente, que vai aumentando conforme o tamanho do catálogo até um máximo de 1.064 títulos para catálogos de 21.286 obras ou mais, sendo que pelo menos 15% desta cota pode ser preenchida por aquisição ou licenciamento e no mínimo 70% precisam vir de projetos de produção independente aprovados pela Ancine. Há ainda uma cota de 30% para produções independentes nos novos conteúdos inseridos no catálogo. Em todos os casos, se o serviço de VoD for prestado por empresa brasileira de radiodifusão ou TV paga, as cotas são reduzidas em 50%. (POSSEBOM, 2018)

Em junho de 2018, Conselho Superior do Cinema (CSC) definiu em reunião que teriam até o dia 19 de outubro de 2018 para apresentar uma proposta consensual sobre a regulação do VoD. Após a data estipulada, as propostas já feitas seriam encaminhadas ao Ministério da Cultura.

Chegada a data, o CSC publica a carta a seguir, que foi assinada por André Klotzel, Carlos Diegues, Carolina Paiva, Jorge Peregrino e Renata de Almeida Magalhães, deixando de fora alguns representantes do setor de produção e distribuição que não estavam de acordo com o escrito.

Os conselheiros que abaixo subscrevem, vem manifestar a impossibilidade de chegar a um termo de encaminhamento convergente dos setores que compõe este Conselho até a data estipulada para conversações.

Tendo nos comprometido com posições iniciais do GT do VoD, que não chegou a ser deliberado pelo plenário, depois depositamos esforços no sentido de que houvesse a compreensão da necessidade de o audiovisual independente obter um tratamento isonômico nas salas de cinema, TV por assinatura e VoD.

Nesse sentido é fundamental que haja uma tributação e incentivos para investimento em produção justos e compatíveis com a necessidade de desenvolvimento da atividade. É necessário também assegurar a presença da produção brasileira independente nas plataformas do país, na forma de cotas e visibilidade de conteúdo.

Entendemos que há diversas possibilidades de contemplar esses princípios, dentro das propostas já cogitadas no âmbito deste Conselho. As posições foram extensamente colocadas e o assunto debatido, portanto consideramos que a

dificuldade vai além do que é estritamente técnico.

Para o audiovisual brasileiro está em jogo a continuidade e ampliação da presença da produção em seu próprio país. Consideramos que esse princípio é fundamental ao se firmar ações econômicas de amplo escopo e repercussão, estipulando relações de agentes economicamente assimétricos.

Contamos com um encaminhamento do MinC que contemple a perspectiva estratégica de reafirmar a produção brasileira independente, e mantenha a coerência que historicamente caracteriza sua postura e vem possibilitando a continuidade da atividade no país. (LAUTERJUNG; POSSEBON, 2018)

A regulação do VoD ainda está para ser resolvida. Em janeiro de 2019, o governo Bolsonaro extinguiu o Ministério da Cultura e criou a Secretaria especial da Cultura dentro do Ministério da Cidadania. Não se sabe quando a questão da regulação do VoD será retomada.

## 6. Conclusão

A cota de tela foi criada no governo Getúlio Vargas em 1932 após a pressão de diferentes grupos, entre eles a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros. A cota evoluiu após a criação do INC, e depois do Concine, durante a ditadura militar que, por causa de seu caráter autoritário, tinha a liberdade de deixar a obrigatoriedade mais pesada quando fosse conveniente aos produtores.

A oposição à cota de tela se deu pelos exibidores. Eles se colocaram contra a medida desde o início, pois para eles os filmes nacionais apresentam menor rentabilidade em comparação aos filmes estrangeiros, sendo menos interessante, em um primeiro momento, apoiar o cinema nacional. Os produtores, por sua vez, defendem a cota de tela já que dependem dela para ter o seu filme exibido nos cinemas.

Em 1976, com o lançamento do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976) foi criada a Lei da Dobra, pois após a sua quinta semana em cartaz, mesmo o filme ainda dando lucro, foi retirado de cartaz para dar lugar ao filme *Tubarão* (Steven Spielberg, 1976). A Lei da Dobra garante, em linhas gerais, que um filme que atinja a média da sala não pode ser retirado de cartaz, o que faz o filme nacional ficar mais tempo em cartaz e rentabilizar mais, efeito chamado de “cauda longa”.

Hoje, tanto a cota de tela quanto a lei da dobra não são mais efetivas. Com a digitalização do parque exibidor, o mercado começou a praticar a multiprogramação, ou seja, passou a programar diferentes títulos de filmes em uma mesma sala durante um dia. Isso afetou o modo de aferição da cota de tela: ela era aferida por dias - se a sala exibia quatro sessões de filmes nacionais, contava-se um dia; se a sala exibisse duas sessões de filmes nacionais e uma de filme estrangeiro, contava-se meio dia de cota de tela. Com a atualização, todas as sessões de filmes nacionais passam a contar uma porcentagem para cumprimento da cota de tela.

A regra da dobra ficou obsoleta pois a média da sala se tornou inatingível: a divisão das sessões da sala entre diferentes filmes faz com que os públicos de cada filme não atinjam a média da sala, como vimos anteriormente.

No início da monografia elenquei três perguntas como os pontos mais importantes a serem abordados:

- 1) A cota de tela é necessária?
- 2) Como é possível ter dificuldade de cumprir a cota de tela em um ano em que foram lançados 160 filmes nacionais?
- 3) A cota de tela atende as necessidades atuais do mercado?

A cota de tela é necessária para a manutenção do mercado de cinema nacional. Vimos com os gráficos apresentados que há uma oscilação proporcional no número de títulos lançados com a reserva de mercado para o produto brasileiro, o que comprova a sua necessidade.

Já a dificuldade de cumprir a cota de tela em 2017 ocorreu por uma soma de fatores: como a maior parte dos filmes brasileiros são lançados em até dez salas, os cinemas dependem dos grandes lançamentos nacionais, que em 2017 não atingiram a expectativa de público, causando a rápida saída dos filmes de cartaz. Além disso, a multiprogramação já estava acontecendo, o que dificultava o cumprimento da cota de tela. Também devemos levar em consideração que a retração de público com relação ao ano de 2016 pode ser artificial, por causa do lançamento do filme *Os Dez Mandamentos* (Alexandre Avancini, 2016), conhecido por ter sido um sucesso na venda dos ingressos mas ter ficado com várias salas vazias.

A cota de tela hoje está desatualizada, e por isso não está sendo efetiva. Vimos que há uma necessidade de se atualizar o mecanismo da cota por causa da digitalização do parque exibidor, com a qual passou a se praticar a multiprogramação. Em 2018, houve encontros da câmara técnica do segmento do mercado exibidor para se discutir essa atualização, resultando em um relatório de análise de impacto que apresentou três modelos possíveis. Em 22 de outubro de 2018 foram colocados três modelos em votação, do qual saiu vencedor o modelo II. Com isso, a cota de tela em 2019 será aferida sessão a sessão, sem a possibilidade de transferência de obrigatoriedade entre complexos do mesmo circuito, com a divulgação das médias das salas sem a regra da dobra. O modelo seria melhor detalhado em novembro de 2018. Entretanto, o decreto que publicaria a cota de tela para 2019 não foi publicado em dezembro de 2018 e apenas em 9 de janeiro de 2019 houve uma nota oficial de esclarecimento, que diz que o decreto será publicado o mais rápido possível e que até que isso aconteça, é válido o decreto de 2018.

Também vimos que a regulamentação do *Video On Demand* está sendo discutida nos últimos anos, mas até hoje não se chegou a qualquer decisão oficial. As principais questões para a regulamentação são o tipo de Condecine que as plataformas deverão pagar, se terá ou não algum tipo de incentivo à produção para VoD, a cota para conteúdo nacional e como não limitar a diversificação do conteúdo estrangeiro e ainda a proeminência do conteúdo nas plataformas.

Após a minha pesquisa, acredito que a cota de tela é um mecanismo necessário para a existência do cinema nacional. Contudo, eu acabo a pesquisa com a sensação de que há uma crença geral de que a cota de tela é a responsável pelo cinema nacional ser visto pelo público, enquanto que existe uma série de ações necessárias para que isso aconteça, sendo duas das questões principais a formação de público, no que diz respeito a aumentar o número de pessoas que vão ao cinema e a maneira de incentivarmos a produção hoje – que tipos de filmes estamos incentivando – questões pouco discutidas atualmente pelo próprio setor.

Por isso, acredito que mesmo com a atualização do modelo de cota de tela ou o aumento da mesma, o *market share* do cinema brasileiro chegará a um limite que não será ultrapassado sem uma reestruturação dos mecanismos de incentivo aos setores de produção, distribuição e exibição de modo que eles atuem em sincronia visando a formação de público e o aumento do *market-share* do cinema nacional e não apenas a diversificação da produção sem um critério que colabore efetivamente para a autossustentabilidade do mercado.

## 7. Referências Bibliográficas

AGÊNCIA ESTADO. **Columbia aposta no cinema brasileiro**. Estadão, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/wjzTkU>>. Acesso em 29/09/2018.

ANCINE. **Câmara Técnica de Cinema define aferição da Cota de Tela 2019**. Sala de Imprensa, 2018. Disponível em: <<https://goo.gl/hUq8nC>>. Acesso em 13/01/2019.

ANCINE. **Conselho Superior do Cinema aprova modelo híbrido de cobrança de Condecine sobre VoD**. Sala de Imprensa, 2018b. Disponível em: <<https://goo.gl/WoAnWJ>>. Acesso em: 21/10/2018.

ANCINE. **Conselho Superior do Cinema estabelece prazo para propor modelo de tributação sobre Vídeo Sob Demanda**. Sala de Imprensa, 2018c. Disponível em: <<https://goo.gl/FHQmbo>>. Acesso em: 21/10/2018.

ANCINE. **Informe Anual Televisão Paga 2015**. OCA, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/ENrhA4>>. Acesso em 25/01/2019.

ANCINE. **Informe Anual Televisão Paga 2017**. OCA, 2018d. Disponível em: <<https://goo.gl/3uhLDZ>>. Acesso em 25/01/2019.

ANCINE. **Informe de Mercado Distribuição em salas - Informe Anual 2017**. Rio de Janeiro, 2018e. Disponível em: <<https://goo.gl/WwkF5U>>. Acesso em 15/01/2019.

ANCINE. **Informe de Mercado Segmento de Salas de Exibição - Informe Anual Preliminar 2017**. Rio de Janeiro, 2018f. Disponível em: <<https://goo.gl/L2fSsa>>. Acesso em 25/01/2019.

ANCINE. **Publicado decreto que estabelece a Cota de Tela para 2018**. Sala de Imprensa, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/dm5Mu6>>. Acesso em: 13/01/2019.

ANCINE. **Relatório Anual TV Paga - Monitoramento da Programação 2010**. OCA, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/X1UGhs>>. Acesso em 25/01/2019.

ANCINE. **Relatório de Análise de Impacto Nº 01/2017**. Rio de Janeiro, 2018g. Disponível em: <<https://goo.gl/PZAn2W>>. Acesso em 21/01/2019.

ANCINE. **Relatório de Consulta Pública sobre a Notícia Regulatória sobre a Comunicação Audiovisual sob Demanda e Recomendações da ANCINE para uma**

**regulação da Comunicação Audiovisual sob Demanda.** Rio de Janeiro, 2017b. Disponível em: <<https://goo.gl/7jPyX7>>. Acesso em 20/01/2019.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia.** São Paulo: Annablume, 1995

BRAGA, Rodrigo Saturnino. **Entrevista concedida a Aline Zambrini Santos.** São Paulo, 20 abr. 2018.

BRASIL. Decreto nº 3.024, de 12 de abril de 1999. **Fixa o número de dias para exibição de obras cinematográficas brasileiras durante o ano de 1999, e dá outras providências.** Brasília, DF, 12 abr. 1999. Disponível em: <<https://goo.gl/RLkZXh>>. Acesso em 22/02/2018.

BRASIL. Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939. **Dispõe sobre o exercício de atividades de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências.** Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, dez 1939. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/Del1949.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del1949.htm)>. Acesso em: 17/01/2019.

BRASIL. Ancine. Instrução Normativa nº 88, de 02 de março de 2010. **Regulamenta o cumprimento e a aferição da exibição obrigatória de obras cinematográficas brasileiras de longa metragem pelas empresas proprietárias, locatárias ou arrendatárias de salas ou complexos de exibição pública comercial, e dá outras providências.** Disponível em: <<https://goo.gl/v9xVAj>>. Acesso em 17/01/2019.

BRASIL. Ancine. Instrução Normativa nº 141, de 24 de janeiro de 2018. **Altera dispositivos da Instrução Normativa nº 88, de 2 de março de 2010.** Disponível em: <<https://ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-normativa-n-141-de-24-de-janeiro-de-2018>>. Acesso em 17/01/2019.

BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. **Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de**

**Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.** Brasília, DF, set 2001. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm)>. Acesso em 17/08/2018.

BRASIL. Resolução CONCINE número 102, de 19 de dezembro de 1983. **Dispõe sobre a forma de cumprimento do disposto no Art. 14 da Lei 6.281/75, revoga a Resolução CONCINE de nº91/82, fixa, para 1984 a quota de dias de exibição obrigatória de filmes brasileiros de longa metragem e da outras providencias.** Diário Oficial da União, Brasília, DF, 03 jan. 1984. Seção 1, p. 14. Disponível em: <<https://goo.gl/oiNsNu>>. Acesso em 17/01/2019.

EMBRAFILME. **Jornal da Tela, Edição especial: “Proposta para uma política nacional do cinema”.** Rio de Janeiro : EMBRAFILME, mar 1986.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro.** São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?.** São Paulo: Companhia das letras, 2016.

GONZAGA, Luiz. **Entrevista concedida a Aline Zambrini Santos.** São Paulo, 12 abr. 2018.

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

KLOTZEL, André. **Entrevista concedida a Aline Zambrini Santos.** São Paulo, 27 abr. 2018.

LAUTERJUNG, Fernando; POSSEBON, Samuel. **Conselheiros ligados à produção e distribuição divergem sobre possibilidade de consenso no CSC.** Tela Viva, 2018. Disponível em: <<https://goo.gl/BTS1jS>>. Acesso em 21/10/2018

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

MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema e Economia Política.** São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema e Mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MELLO, Alcino Teixeira de. **Legislação do Cinema Brasileiro, Vol.1**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978.

MELLO, Alcino Teixeira de. **Legislação do Cinema Brasileiro, Vol.2**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978b.

MENDES, Fernanda. **ANCINE e exibidores se pronunciam sobre suspensão da taxa de ocupação de blockbusters**. Portal Exibidor, 2018. Disponível em: <<https://goo.gl/dxdyJ8>>. Acesso em: 20 jan 2018.

OCA/ANCINE. **Espectadores de Filmes Nacionais e Estrangeiros no Brasil (Embrafilme)**. OCA, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/mut7C3>>. Acesso em: 20 jan 2019.

OLIVEIRA, Adhemar. **Entrevista concedida a Aline Zambrini Santos**. São Paulo, 12 jun. 2018.

PEREIRA, Geraldo Santos. **Plano geral do cinema brasileiro: história, cultura, economia e legislação**. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.

POSSEBON, Samuel. **Ausência de decreto de cota de tela gera incertezas entre produtores e exibidores**. Tela Viva, 2019. Disponível em: <<https://goo.gl/c8XdVR>>. Acesso em 13/01/2019.

POSSEBON, Samuel. **Decreto de cota de tela está vigente mas será reeditado, diz secretaria de Cultura**. Tela Viva, 2019b. Disponível em: <<https://goo.gl/tws72E>>. Acesso em 13/01/2019.

POSSEBON, Samuel. **Proposta dos produtores para a tributação do VoD traz cotas de conteúdo local e independente**. Tela Viva, 2018, Disponível em: <<https://goo.gl/C4jLyb>>. Acesso em: 21/10/2018

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

ZUBELLI, Luana M. R. A. **Apresentação Quinto Encontro Câmara Técnica do Segmento de Mercado de Salas de Exibição - 20 de Setembro de 2018**. Rio de Janeiro,

2018. Disponível em: <<https://goo.gl/FuLKYM>>. Acesso em 21/01/2019.

ZUBELLI, Luana M. R. A. **Apresentação III Jornada Internacional GEMInIS - UFSCar Perspectivas do VoD no Brasil e no mundo**. São Paulo, 2018b. Disponível em: <<https://goo.gl/wfqKEW>>. Acesso em 21/01/2019.

ZUBELLI, Luana M. R. A. **Entrevista concedida a Aline Zambrini Santos**. São Paulo, 25 jun. 2018c.

## 8. Anexos

Abaixo estão em anexo tabelas elaboradas durante a pesquisa desta monografia. Serviram de referência e comparação de dados e foram elaboradas com dados retirados do FilmeB database, OCA/Ancine, Comscore, Tonks e MELLO (1978).

### Anexo I - Top 20 lançamentos de filmes nacionais - 2002 a 2016

Ano de Lançamento	Ranking	Título	Público	Público abertura	Percentual do público total no lançamento - Filmes Nacionais
2016	1	Os dez mandamentos - O filme	11.305.479	2.200.592	19,46%
2010	2	Tropa de Elite 2	11.146.723	1.309.324	11,75%
2016	3	Minha mãe é uma peça 2	9.234.363	724.059	7,84%
2009	4	Se Eu Fosse Você 2	5.787.244	560.600	9,69%
2005	5	2 Filhos de Francisco	5.319.677	266.719	5,01%
2012	6	De pernas pro ar 2	4.846.273	561.016	11,58%
2003	7	Carandiru	4.693.853	468.293	9,98%
2013	8	Minha mãe é uma peça	4.600.145	413.103	8,98%
2010	9	Nosso Lar	4.060.304	541.853	13,35%
2013	10	Até que a Sorte nos Separe 2	3.978.191	569.691	14,32%
2015	11	Loucas pra Casar	3.726.547	613.018	16,45%
2006	12	Se eu Fosse Você	3.644.956	315.520	8,66%
2011	13	De Pernas pro Ar	3.506.552	203.059	5,79%
2012	14	Até que a Sorte nos Separe	3.417.510	322.533	9,44%
2010	15	Chico Xavier	3.413.231	585.560	17,16%
2002	16	Cidade de Deus	3.370.871	133.641	3,96%
2015	17	Até que a sorte nos separe 3	3.335.667	433.990	13,01%
2015	18	Vai que Cola - O Filme	3.307.837	600.393	18,15%
2003	19	Lisbela e o Prisioneiro	3.174.643	256.444	8,08%
2013	20	Meu Passado me Condena	3.140.771	425.712	13,55%
		<b>Média dos filmes nacionais</b>	<b>99.010.837</b>	<b>11.505.120</b>	<b>11,62%</b>

## Anexo II - Top 20 bilheterias de filmes estrangeiros lançados no Brasil até 2017

Ano de lançamento	Ranking	Título	Público	Público abertura	Percentual do público total no lançamento - Filmes Estrangeiros
2016	1	Os Vingadores	10.929.041,00	1.638.294,00	14,99%
2010	2	Amanhecer - Parte 2	10.316.096,00	2.146.367,00	20,81%
2012	3	Os Vingadores - Era de Ultron	10.122.961,00	2.424.027,00	23,95%
2012	4	Velozes e Furiosos 7	9.880.086,00	2.346.321,00	23,75%
2015	5	Capitão América - Guerra civil	9.630.362,00	2.653.770,00	27,56%
2012	6	A Era do Gelo 3	9.266.335,00	1.233.860,00	13,32%
2015	7	Avatar	9.150.778,00	770.477,00	8,42%
2016	8	Meu malvado favorito 3	8.996.130,00	1.578.522,00	17,55%
2009	9	Minions	8.921.138,00	1.521.587,00	17,06%
2009	10	A Era do Gelo 4	8.717.355,00	1.045.347,00	11,99%
2015	11	Batman vs Superman - A origem da justiça	8.632.772,00	2.482.678,00	28,76%
2015	12	Velozes e furiosos 8	8.504.737,00	2.216.401,00	26,06%
2012	13	Liga da Justiça	8.416.544,00	1.881.303,00	22,35%
2016	14	A Bela e a Fera	8.309.801,00	1.997.601,00	24,04%
2017	15	Procurando Dory	8.198.312,00	1.525.233,00	18,60%
2017	16	Esquadrão Suicida	7.886.854,00	2.111.247,00	26,77%
2016	17	Homem Aranha 2	7.737.714,00	1.360.043,00	17,58%
2016	18	Homem de Ferro 3	7.657.490,00	1.852.845,00	24,20%
2016	19	Shrek para sempre	7.368.374	1.068.610	14,50%
2004	20	Mulher-Maravilha	7.011.338	1.368.049	19,51%
			<b>161.274.506,00</b>	<b>32.785.923,00</b>	<b>20,33%</b>

### Anexo III - Público dos lançamentos nacionais por distribuidora por ano

Público 2002		Público 2003		Público 2004	
Lumière	3.809.246	Columbia	11.151.888	Columbia	5.192.162
Warner	2.434.479	Fox	3.857.034	Lumière	3.320.891
Fox	284.260	Warner	3.112.421	Warner	2.752.076
Riofilme	215.880	Lumière	3.186.511	Fox	2.660.573
Copacabana	193.070	Riofilme	354.143	Buena Vista	1.442.859
Playarte	146.062	Buena Vista	214.830	UIP	599.884
Pandora	131.024	Outras	238.456	Outras	215.490
Mais filmes	50.132	<b>Total</b>	<b>22.115.283</b>	Europa/Mam	125.369
Columbia	46.426			Riofilme	103.761
M 21	5.929			<b>Total</b>	<b>16.413.065</b>
<b>Total</b>	<b>7.316.508</b>				

Público 2005		Público 2006		Público 2007	
Columbia	6.352.130	Fox	4.588.508	Europa/MAM	2.500.572
Fox	1.391.395	Buena Vista	2.371.217	Universal	2.478.966
Warner	1.189.165	Warner	1.051.913	Buena Vista	2.407.259
Buena Vista	995.843	Europa/MAM	624.919	Fox	998.217
UIP	205.603	Downtown	524.758	Warner	722.766
Imovision	156.990	Sony	226.004	Sony	234.489
Videofilmes	126.898	UIP	84.734	Downtown	227.003
Riofilme	113.754	Outras	460.421	Estação	212.491
outras	212.502	<b>Total</b>	<b>9.932.474</b>	Riofilme	156.193
<b>Total</b>	<b>10.744.280</b>			Outros	373.009
				<b>Total</b>	<b>10.310.965</b>

Público 2008		Público 2009		Público 2010	
Fox	2.491.894	Fox	6.215.262	Zazen	11.081.199
Sony/DTF	2.075.731	Imagem	2.586.174	Fox	4.157.950
Disney	1.050.607	Warner	2.514.362	DTF/Sony	3.414.900
Imagem	684.282	DTF/Riof	1.903.208	Disney	1.551.571
Paramount	585.881	Sony	664.196	Europa/Riof	1.458.533
Sony	567.555	Disney	517.247	PlayArte	1.256.411
Downtown	359.053	DTF/Sony	315.207	DTF/Europa	852.212
Warner	241.692	PlayArte	283.853	Paramount	391.269
Universal	236.100	Universal	192.262	Warner/Riof	310.029
Estação	153.747	Europa	146.390	Espaço	164.969
Imovision	106.785	Outros	642.898	Sony/Riof	158.434
Europa	86.400	<b>Total</b>	15.981.059	Europa	110.883
Videofilmes	78.848			Outros	373.093
Outros	102.131			<b>Total</b>	25.281.453
<b>Total</b>	8.820.706				

Público 2011		Público 2012		Público 2013	
Imagem	4.058.110	DTF/Paris/Riof	9.547.363	DTF/Paris	17.308.510
DTF/Paris	3.105.003	Warner	2.270.867	Imagem	4.339.878
DTF/Paris/Riof	3.020.337	Imagem	713.082	Europa	1.873.406
Fox	2.193.909	Nossa/Riof	402.329	Imagem/Fox	1.723.923
Paramount	1.285.289	DTF/Sony	392.856	Disney	820.683
Disney	1.198.536	Paris	378.737	Warner	810.197
Paris	912.460	PlayArte	286.391	DTF/Sony	348.205
Universal	597.337	Vinny	214.698	Sony	207.836
DTF/Riofilme	415.867	Fox	170.063	Imovision	159.663
Europa/Riofilme	141.481	Paramount	167.515	Vitrine	131.353
Zazen	122.744	Sony	121.041	Fox	117.052
PlayArte	121.643	DTF/Riofilme	92.638	Espaço	115.981
Outros	628.777	Downtown	56.222	Outros	209.650
<b>Total</b>	<b>17.801.493</b>	H2O/Riof	54.700	<b>Total</b>	<b>28.166.337</b>
		Imovision	46.945		
		California	38.541		

Vitrine	36.929
Outros	181.226
<b>Total</b>	<b>15.172.143</b>

<b>Público 2014</b>		<b>Público 2015</b>		<b>Público 2016</b>	
DTF/Paris	11.618.836	DTF/Paris	11.470.694	DTF/Paris	24.381.950
Imagem	2.317.690	H2O	3.427.420	Imagem	3.396.684
Disney	1.788.891	Imagem	2.365.440	Warner	641.684
Sony	900.009	Univ/Eur/Elo	1.574.922	Vitrine	452.266
Fox	716.328	Fox	1.000.903	Fox	236.666
Eur/Copa	507.424	Pandora	515.630	Diamond	192.019
H2O	382.622	Universal	440.933	Disney	153.131
Universal	270.508	Europa	251.903	Europa	81.322
Vitrine	249.009	Imovision	193.658	Dist. própria	76.294
Califórnia	131.388	Sony	89.589	H2O	65.978
Espaço	110.042	Vitrine	86.145	Sony	58.037
Paris	108.907	Milocos	62.153	Cinépolis	51.976
Warner	100.088	Espaço	23.144	Imovision	44.142
Imovision	98.041	Videofilmes	20.822	Elo Company	41.536
Outros	204.857	Elo Company	17.765	Espaço	32.729
<b>Total</b>	<b>19.504.640</b>	Warner	14.748	Outros	502.655
		Urca Filmes	13.037	<b>Total</b>	<b>30.409.069</b>
		Outros	109.617		
		<b>Total</b>	<b>21.678.523</b>		

<b>Público 2017</b>	
DTF/Paris	14.216.336
H2O	1.077.657
Warner	838.937
Imagem	827.695
Vitrine	540.497
Fox	329.257
Imovision	222.523
Sony	153.245
Bretz	52.240
Film Connection	43.720
Zahir	33.200
Dist. própria	20.880
Panda	16.536
O2 Play	15.462
Videofilmes	14.088
Europa	12.748
Fênix	11.420
Outros	80.384
<b>Total</b>	<b>18.506.825</b>

#### **Anexo IV - Cota de tela ao longo dos anos - 1975 a 2018**

<b>De 1975 até 1978</b>	
Troca de programa por semana	3 2 1
Dias de exibição por trimestre para cada 1 dia de funcionamento	4 4 4
Troca de programa por semana	7 6 5 4
Dias de exibição por trimestre para cada 1 dia de funcionamento	3 3 3 3

<b>1978 a 1982</b>	
Mudança de programa 1 a 3 vezes por semana	
Dias de funcionamento por semana	7 6 5 4 3 2 1
Dias de obrigatoriedade nos 2º, 3º e 4º trimestres	35 30 25 20 15 10 5
Mudança de programa 4 a 7 vezes por semana	
Dias de funcionamento por semana	7 6 5 4
Dias de obrigatoriedade nos 2º, 3º e 4º trimestres	28 24 20 16

<b>1983 a 1990</b>	
Dias de funcionamento por semana	7 6 5 4 3 2 1
Dias de obrigatoriedade por trimestre	35 30 25 20 15 10 5

<b>1992, 1993</b>	<b>1994, 1995</b>
<b>Dias de obrigatoriedade</b>	<b>Dias de obrigatoriedade</b>
42 dias	28 dias

<b>1997</b>	
<b>Salas geminadas</b>	<b>Dias de obrigatoriedade</b>
1a	35 dias
2a	28 dias
3a e 4a	21 dias
5a e 6a	14 dias

<b>1998</b>	
<b>Salas geminadas</b>	<b>Dias de obrigatoriedade</b>
1a	49 dias
2a	42 dias
3a e 4a	35 dias
5a e 6a	28 dias

1999	
Salas geminadas	Dias de obrigatoriedade
1a	49 dias
2a	42 dias
3a	35 dias
4a	28 dias
5a	21 dias
6a e demais	14 dias

2000, 2001, 2002	
SALAS	Total de dias de obrigatoriedade
1 sala	28 dias
2 salas	56 dias
3 salas	84 dias
4 salas	112 dias
5 salas	140 dias
6 salas	154 dias
7 salas	175 dias
8 salas	182 dias
9 salas	196 dias
10 salas	210 dias
11 salas	217 dias
mais de 11 salas	217 dias + 7 dias por sala

<b>2003</b>		
<b>TOTAL DE SALAS NO MESMO COMPLEXO</b>	<b>TOTAL DE DIAS DE OBRIGATORIEDADE</b>	<b>EXIBIÇÃO DIFERENCIADA MÍNIMA</b>
1 sala	35 dias	2
2 salas	70 dias	3
3 salas	105 dias	3
4 salas	154 dias	4
5 salas	210 dias	4
6 salas	217 dias	5
7 salas	224 dias	6
8 salas	238 dias	6
9 salas	252 dias	6
10 salas	266 dias	7
11 salas	280 dias	7
Mais de 11 salas	280 dias + 7 dias por sala	7

<b>2004</b>
<b>Dias de obrigatoriedade</b>
63 dias

<b>2005, 2006</b>		
<b>NÚMERO DE SALAS NO MESMO COMPLEXO</b>	<b>NÚMERO DE DIAS DE OBRIGATORIEDADE</b>	<b>EXIBIÇÃO DIFERENCIADA MÍNIMA DE TÍTULOS</b>
1	35	2
2	84	2
3	147	3
4	224	4
5	280	5
6	378	6
7	441	7
8	448	8
9	448	9
10	455	10
11	462	11
Mais de 11 salas	462 + 7 dias por sala adicional	11

2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013		
Número de salas no mesmo complexo	Número de dias de obrigatoriedade	Número mínimo de títulos diferentes
1	28	2
2	70	2
3	126	3
4	196	4
5	280	5
6	378	6
7	441	7
8	448	8
9	468	9
10	490	10
11	506	11
12	516	11
13	533	11
14	546	11
15	570	11
16	592	11
17	612	11
18	630	11
19	637	11
20	644	11
Mais de 20 salas	644 + 7 dias por sala adicional do complexo	11

2014		
Quantidade de salas do complexo	Cota por Complexo	Número mínimo de Títulos diferentes
1 sala	28	3
2 salas	70	4
3 salas	126	5
4 salas	196	6
5 salas	280	8
6 salas	378	9
7 salas	441	11
8 salas	480	12
9 salas	531	14
10 salas	560	15
11 salas	583	17
12	600	18
13	624	20
14	644	21
15	675	23
16	704	24
17	731	24
18	756	24
19	763	24
20	770	24
Mais de 20 salas	770 + 7 dias por sala adicional do complexo	24

2015			
Quantidade de salas do complexo	Cota por Complexo	Número mínimo de Títulos diferentes	Quantidade Máxima de salas com o mesmo título
1 sala	28	3	1
2 salas	70	4	2
3 salas	126	5	2
4 salas	196	6	2
5 salas	280	8	2
6 salas	378	9	2
7 salas	441	11	2,5
8 salas	480	12	2,5
9 salas	531	14	3
10 salas	560	15	3
11 salas	583	17	3
12	600	18	4
13	624	20	4
14	644	21	4
15	675	23	5
16	704	24	5
17	731	24	5
18	756	24	5
19	763	24	6
20	770	24	6
Mais de 20 salas	770 + 7 dias por sala adicional do complexo	24	30% das salas do complexo

2016, 2017, 2018			
Quantidade de salas do complexo	Cota por Complexo	Número mínimo de Títulos diferentes	Máximo de salas com o mesmo título
1 sala	28	3	1
2 salas	70	4	2
3 salas	126	5	2
4 salas	196	6	2
5 salas	280	8	2
6 salas	378	9	2
7 salas	441	11	2,5
8 salas	480	12	2,5
9 salas	531	14	3
10 salas	560	15	3
11 salas	583	17	3
12	600	18	4
13	624	20	4
14	644	21	4
15	675	23	5
16	704	24	5
17	731	24	5
18	756	24	6
19	779	24	6
20	800	24	6
Mais de 20 salas	800 + 7 dias por sala adicional do complexo	24	30% das salas do complexo

## Anexo V - Número de salas de Exibição - 1971 a 2017

<b>Evolução das Salas de Exibição – 1971 a 2017*</b>			
<b>Ano</b>	<b>Salas</b>	<b>Ano</b>	<b>Salas</b>
1971	2.154	1995	1.033
1972	2.648	1996	1.365
1973	2.690	1997	1.075
1974	2.676	1998	1.300
1975	3.276	1999	1.350
1976	3.161	2000	1.480
1977	3.156	2001	1.620
1978	2.973	2002	1.635
1979	2.937	2003	1.817
1980	2.365	2004	1.997
1981	2.244	2005	2.045
1982	1.988	2006*	2.095
1983	1.736	2007	2.160
1984	1.553	2008	2.278
1985	1.428	2009	2.110
1986	1.372	2010	2.206
1987	1.399	2011	2.352
1988	1.423	2012	2.517
1989	1.520	2013	2.678
1990	1.488	2014	2.833
1991	1.511	2015	3.005
1992	1.400	2016	3.160
1993	1.250	2017	3.223
1994	1.289		

\* Até 2005, dados Filme B. A partir de 2006, dados compilados pela ANCINE/SAM.

Fontes: Sistema de Registro – ANCINE, Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SADIS), IBGE, Filme B e outras fontes secundárias.

Elaboração:  
Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual - COB/SAM/ANCINE.  
Publicado em 09/07/2018.