

# A contribuição da cota de tela no cinema brasileiro

## The contribution of the screen quota to the brazilian cinema

Anita Simis\*

**Resumo:** Procurando contribuir para alargar o campo dos estudos sobre a política cultural voltada para a produção audiovisual, este trabalho analisa um dos instrumentos mais utilizados para alavancar a produção cinematográfica no Brasil, a chamada cota de tela.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; cota de tela; obrigatoriedade de exibição.

Nas sociedades contemporâneas, a produção de bens culturais vem assumindo um papel determinante em diversos âmbitos, desde o econômico até o educativo. Inserido neste contexto, o destaque é o produto audiovisual, principalmente como meio de entretenimento, mas também como indústria que emprega considerável número de pessoas. No entanto, no caso do cinema, o Brasil ainda não tem uma produção estável e permanente que seja auto-sustentável. Neste sentido, o presente trabalho busca analisar um dos instrumentos mais antigos e mais utilizados para proteger e assim fomentar a produção audiovisual nacional: a obrigatoriedade de exibição. Essa imposição, já apontada no passado como reserva de mercado, uma expressão imprecisa já que não reserva a totalidade do mercado para a exibição do filme nacional, como ocorreu, por exemplo, com a informática no início de sua introdução, hoje é habitualmente divulgada como cota de tela.

Foi por meio de publicações como *Selecta*, *Paratodos* e *Cinearte* que, já durante os anos 20, os cineastas, antes dispersos pelo País, iniciaram os contatos entre si, fornecendo informações, estimulando o diálogo e delineando assim, pela primeira vez, como disse Paulo Emílio S. Gomes (1980, p. 54), uma “tomada de consciência cinematográfica nacional”, “um marco a partir do qual já se pode falar de um movimento de cinema brasileiro”. Referimo-nos à campanha liderada por Ademar Gonzaga e Pedro Lima, cujas reivindicações incluíam, além da isenção de taxas alfandegárias para o filme virgem, a organização de programas com um filme nacional e um estrangeiro (estes obtidos em troca dos nossos), posteriormente, alterada para a exibição compulsória de um filme brasileiro por mês. Esta última, passou a ser exigida efetivamente durante o governo de Getúlio Vargas. Vejamos como isso ocorreu.

Em 1932, cerca de três meses antes de eclodir o confronto entre paulistas e o governo provisório de Getúlio, foi baixado o Decreto 21.240. O decreto é ilustrativo de todas as intenções da política oficial e contém também os germes de grande parte das medidas introduzidas ao longo dos anos posteriores, isto é, da forma como o Estado interveio nas atividades cinematográficas, sejam elas de produção, reprodução, comercialização, venda, locação, permuta, exibição, importação ou ainda de exportação de obras cinematográficas. Examinando-se o conjunto de seus artigos, depreendemos tratar-se de uma medida de caráter sistêmico que constituiu a base de um padrão ideológico e político da relação Estado/Sociedade e que perdurou por anos, pois só entrou em crise no final dos anos 80. Seus artigos sintetizam conveniências de vários setores, tratando desde o cinema educativo até o cinema comercial, da censura até a estruturação de órgãos estatais, cujo sentido interventor era trazer os conflitos expressos para uma solução disciplinadora, sem mediações e **centralizadora**.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Em outros trabalhos, procuro mostrar como este decreto estava relacionado a um projeto para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica - estável e permanente -, e explícito porque esta via não foi trilhada pelos cineastas (Cf. SIMIS, 1997, 2008).

<sup>2</sup> Entre outras medidas, o Decreto também diminuiu as taxas alfandegárias sobre o filme impresso, mas com uma redução 30% menor que a do filme virgem e centralizou a censura.

Assim, abrangendo um leque amplo de medidas, o Decreto, em seu art. 12, instituiu a obrigatoriedade de exibição para os filmes educativos, um para cada programa exibido nas salas de cinema, afora ter estabelecido uma taxa alfandegária que facilitava a importação do **filme virgem**.<sup>2</sup> **No entanto**, reivindicada desde os anos 20, essa legislação só foi efetivamente testada, pela primeira vez, a partir de 1934, agora ampliando-se a exigência para a exibição de um filme de curta metragem (e não apenas um filme educativo) em cada programa. Concebida como uma forma de coibir os abusos do mercado traduzidos pela má vontade dos exibidores e a ganância das companhias cinematográficas estrangeiras que procuravam impedir a entrada de novos concorrentes, tornava-se a oportunidade de provar que o cinema nacional venceria pela qualidade e pela exigência das platéias.

Pelos dados numéricos obtidos em fontes oficiais, no período compreendido entre 1935 e 1939 houve um crescimento ascendente da produção de filmes nacionais (de 486 para 789), enquanto que seu principal concorrente, o filme americano, perdeu posições, chegando em 1939 a indicar uma cifra menor que a de 1937 (de 1349 passou para 1496). Ora, tendo em vista que até 1939 não havia nenhuma outra medida legislativa de incentivo à produção cinematográfica, a não ser a diferença de um para dez na taxação alfandegária imposta aos filmes virgens em relação aos filmes impressos, a obrigatoriedade de exibição para os filmes foi em grande medida responsável pela salvação da produção cinematográfica nacional.

De fato, com a obrigatoriedade de exibição para os filmes ressurgiu um clima de euforia, pois para atender à exigência era necessário apresentar oito filmes por semana, com três cópias cada um. Constituiu-se, então, uma distribuidora, a Distribuidora de Filmes Brasileiros, D.F.B, para evitar que a fiscalização ficasse prejudicada e para que não houvesse concorrência entre as distribuidoras, rebaixando os preços. Quatro meses depois que a medida entrou em vigor, foram lançados no mercado cerca de 100 complementos com 330 cópias produzidas por 19 empresas. Dois anos depois, o número de empresas existentes havia triplicado, as cópias dos 600 filmes produzidos multiplicaram-se por três. Certamente o entusiasmo motivou iniciantes a entrarem na atividade, mas o grosso da produção se concentrou em algumas empresas, significativamente, tão cariocas quanto a sede do governo federal. Mas, toda esta efervescência também resultou em algo nem sempre suficientemente assinalado: o crescimento da produção do curta-metragem favoreceu a produção de filmes de longa metragem ainda que em números inferiores aos de anos anteriores (chegando ao máximo de 13 em 1940) pois também é preciso lembrar que trata-se de um período em que o cinema falado trouxe novas barreiras para o desenvolvimento do nosso cinema.

No entanto, estes resultados positivos e todo este empenho não foram suficientes para consolidar uma indústria cinematográfica nacional que pudesse competir com o produto estrangeiro. Entre as diversas dificuldades encontradas, muitas delas semelhantes às atuais, encontramos a campanha veiculada na imprensa contra a obrigatoriedade de exibição. Além disso, apenas um terço das salas então existentes cumpriam o Decreto, prejudicando a arrecadação com que contavam os produtores que passaram então a reivindicar que houvessem multas aos infratores, punição que compreendia a identificação das autoridades competentes para impô-las e arrecadá-las. Era o princípio da formação da burocracia e da instituição de diversas medidas legislativas que procuraram combater às fraudes, já que os exibidores

articularam novas formas de escapar do controle, seja agregando o mesmo complemento a várias casas de diversões, seja dificultando a fiscalização ao exibir o filme ao final da sessão.

Com o golpe de 1937, e o início do Estado Novo, os cineastas se depararam com novas mudanças. Foi com o Departamento de Informação e Propaganda –DIP– que pela primeira vez se estipulou a obrigatoriedade de exibição para os filmes de longa metragem. Mais que uma conquista, tal medida (Decreto-lei 1949/39) foi instituída quando os curtas independentes ganharam um novo competidor no espaço destinado à exibição compulsória: os filmes **oficiais**<sup>3</sup>, cuja exibição passou a ser exigida pelo DIP, e por isso mesmo rigorosamente cumprida, ao menos nas grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo instituíram-se ainda os percentuais de locação e distribuição dos filmes de curta e longa metragem (nem sempre cumpridos) e igualou-se o prazo de permanência da exibição dos filmes nacionais e estrangeiros. De acordo com os dados, a obrigatoriedade de exibição da longa metragem pode ter influenciado no salto ocorrido em 1940, de sete para 13 filmes, mas em seguida, há uma **perda considerável**<sup>4</sup>. Por outro lado, considerando-se o volume total da produção (filmes de curta, média e longa metragem de ficção ou não ficção) podemos notar que ela se manteve no mesmo ritmo dos anos anteriores. Certamente esta produção se refere mais aos filmes de curta metragem levando em conta que algumas empresas privadas trabalharam inclusive para atender às encomendas oficiais, chegando até a diminuir a produção de longa-metragens. Em 1940, por exemplo, a Cinédia produz apenas Pureza.

Com o fim da ditadura Vargas, a partir de 1946 nota-se o crescimento da produção de filmes de longa metragem. Com certeza, este crescimento se deu por conta da extensão da obrigatoriedade de exibição do longa-metragem de um para três filmes ao ano - que, ocorreu em dezembro de 1945 -, determinada pelo Departamento Nacional de Informações, sucessor do DIP. A medida favorecia uma empresa criada apenas alguns anos antes, a Atlântida, mas que já havia produzido sucessos como Moleque Tião (1943), É Proibido Sonhar (1943), Tristezas Não Pagam Dívidas (1944) ou Não Adianta Chorar (1945) e contava com uma produção de três a quatro filmes ao ano.

Do que foi exposto, é preciso ter em conta que, se as influências patrimonialistas e as concessões pleiteadas, de um lado, atenderam às pressões das principais empresas cariocas, de outro legitimaram e fortaleceram um modelo de intervenção estatal. Mas, a introdução da obrigatoriedade de exibição para o longa metragem, quando foi de fato cumprida, se abriu um

<sup>3</sup> Os filmes oficiais compreendiam filmes do INCE, do Ministério da Educação, e do SIA, do Ministério da Agricultura, além dos filmes do DIP, realizados a partir de 1938, antes mesmo da criação oficial do DIP.

<sup>4</sup> Entre as empresas que produziram filmes de longa metragem neste período, duas se destacam: a Brasil Vita Filmes, que havia produzido apenas três filmes de longa metragem antes da obrigatoriedade: Onde a Terra Acaba (1933), Favela dos Meus Amores (1935) e Cidade-Mulher (1936). Depois, não conseguiu manter seus estúdios trabalhando com continuidade, produzindo apenas Argila (1940), Inconfidência Mineira, que se arrastou de 1936 a 1948, Rua sem Sol (1954) e Rico Ri À Toa (1957). No outro extremo, estava a Cinédia, bem aparelhada e com estúdios, foi responsável pela produção de quatro longas-metragens de um total de sete em 1936, um dos seis em 1937, cinco dos oito em 1938 e três dos sete em 1939, e ainda co-produziu longas com outras produtoras.

espaço para o produto nacional, tal qual a cota de tela para o curta, não conseguiu romper com o sistema de lote, que continuou impedindo que filmes nacionais de sucesso se mantivessem em cartaz e ainda acarretou em distorções, como a transformação do filme nacional -com grandes expectativas de bilheteria- em *cabeça-de-lote*<sup>5</sup>. O mesmo ocorreu com os percentuais fixos de locação, já que o produtor não raro negociava com o exibidor um percentual menor para obter a exibição de seu filme.

Mas, ainda que a exigência para a exibição de filmes não tenha proporcionado um ambiente tão propício para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica estável e permanente, uma seqüência de outros decretos reafirmaram a obrigatoriedade de exibição e deram algum alento para a continuidade. Assim, em 1945, como vimos aumentou-se de um para três o número de filmes de longa-metragem exigidos para serem exibidos nas salas de cinema, aumento que, por sua vez, gerou um número maior de filmes produzidos e empurrou em 1950 a obrigatoriedade de 3 filmes de longa metragem por ano para 6. Com isso se em 1945 tínhamos oito, os dois dígitos vão sendo paulatinamente num crescendo até atingirem 31 filmes em 1952. Tal crescimento também estava estreitamente ligado ao avanço da Atlântida, bem como ao surgimento da Vera Cruz e suas primas Maristela e Multifilmes, embora estas últimas tenham vivenciado uma crise prematuramente. Se é certo que esse declínio provocou reflexão e pesquisa sobre a economia do cinema, como o relatório da Comissão Municipal de Cinema (1955)<sup>6</sup>, *concluindo* que o principal fator de crise era o preço dos ingressos cobrados naquele momento, as medidas tomadas amenizaram a situação, mas não chegaram a recuperar as empresas.

Na verdade, as propostas do setor produtor para romper com a crise visavam apenas resolver os problemas mais imediatos decorrentes das ambigüidades e falhas da legislação e foi assim que se formulou um novo critério para a proteção à produção nacional: a reserva de mercado proporcional.

A ampliação da reserva de mercado para a exibição de longas com a modificação do critério que regulava a reserva de mercado, a famosa “lei 8X1” de 1951, foi fruto das pressões das empresas mais ativas Cinédia e Atlântida, e, posteriormente a Vera Cruz, Maristela, e Multifilmes. Essa conquista foi ainda completada com a exigência de um representante do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica para colaborar na fiscalização e explica, por outro lado, a mudança em 1952, de *um filme de longa metragem para cada oito estrangeiros para um filme de longa metragem para cada oito programas de filmes estrangeiros*. Com isso, se o cinema tem um programa

<sup>5</sup> O sistema de lote impedia o exibidor de escolher os filmes de longa metragem isoladamente, obrigando-o a adquirir um lote deles e a renda do lote, antes do Decreto 4.064/42, era dividida por igual entre todos os filmes, prejudicando muitas vezes o produto nacional que batia recordes de bilheteria.

<sup>6</sup> Referimo-nos ao trabalho chamado “Situação Econômica e Financeira do Cinema Nacional”, redigido por Jacques Deheizelin,

semanal, seis filmes deveriam ser nacionais, se tem dois, 12, se tem três, 18 e assim por diante. É interessante notar que não houve diferença substancial em termos do número de dias de exibição compulsória dos filmes nacionais entre 1950 e 1963. Apenas o critério é alterado: a obrigatoriedade de exibição de seis filmes ao ano, de 1950, que se traduz em 42 dias de exibição, passa, em 1951, a ser estipulada pela proporcionalidade, e também corresponde no mínimo a 42 dias de exibição, e finalmente, em 1959, é fixado o critério, ainda hoje utilizado, do número fixo de dias de exibição por ano, que, até 1963, foi de 42 dias.

Podemos dizer que o critério da proporcionalidade não chegou a aumentar a cota de tela e ainda gerou críticas ainda mais incisivas, críticas que argumentavam ser uma proteção que antecede a uma produção de filmes significativa e de qualidade. <sup>140</sup> Na verdade a proporcionalidade e as várias portarias a ela relacionadas refletem as várias pressões contra e a favor da obrigatoriedade de exibição e as formas de fiscalizá-la e significa mais um paliativo, uma moeda de troca (Getúlio Vargas atendia uma das reivindicações mais solicitadas e assim conseguia amenizar as críticas e a oposição em relação ao projeto que encomendara a Alberto Cavalcanti: o projeto do Instituto Nacional de Cinema) que um dispositivo partícipe de uma política sistêmica.

Se avançarmos nossa análise sobre as medidas de imposição da exibição de filmes que foram tomadas ao longo do tempo, baseando-nos na cronologia da legislação, podemos resumir assim a temática:

<sup>7</sup> Outras quatro resoluções reiteram os 140 dias para o período de 1980 a 1983. Parece haver um lapso na legislação sobre o período de 1984 a 1987. Em 1988, a Res. 171 já não especifica a programação, nem o ano e fixa em 140 dias a quota para salas que funcionam os 7 dias da semana.

<sup>8</sup> A partir da Resolução Concine n. 4, sobre a cota de tela do curta, consultar outro trabalho onde apresento uma retrospectiva das principais resoluções e observações sobre todo processo da chamada Lei do Curta (SIMIS, 2008b).

1. em 1961, foi estipulada a cota de filmes nacionais para a televisão: um para cada dois estrangeiros (Decreto 50450), que em 1962 foi prorrogado pelo Decreto 446 e, finalmente, alterada para um filme nacional por semana na televisão que não exceder 50% do preço médio de filmes para a TV (Decreto 697);
2. /62, art. 1.a partir de 1963, a obrigatoriedade de exibição nas salas de cinema foi paulatinamente aumentando o número de dias. Em 1963, 56 dias por ano, em 1969, 63, em 1970, 84 e depois 98, em 1973, 84, em 1975, 112, em 1978, 133 e depois 140<sup>7</sup>;
3. em 1971, entravam os filmes de curta metragem com a exigência de 28 dias por ano, depois, em 1973, 35 dias por ano (esta só vai ser revogada pela Res. Concine n. 4, de 22/10/1976<sup>8</sup>);
4. a partir do governo Collor, verifica-se uma queda: em 1992 a obrigatoriedade cai de 140 dias/ano para 42 dias/ano, em 1994, para 28;

5. e a partir de então ela irá oscilar para cima e para baixo e em função do número de salas: em 1996, 35 dias (para uma sala) por ano<sup>9</sup>, em 1997, sobe para 49 dias, em 2000 baixa para 28, em 2002, sobe para 2 filmes de longa metragem por 35 dias (para uma sala) por ano, em 2003, estipula-se filmes de longa metragem por 63 dias por ano<sup>10</sup>, em 2004, novamente 2 filmes de longa metragem por 35 dias (para uma sala) por ano e em 2006, volta-se para 2 filmes de longa metragem por 28 dias (para uma sala) por ano, o mesmo que foi estipulado em 2007<sup>11</sup>.

Esse resumo sugere algumas observações interessantes:

1. que o filme na televisão já era uma realidade que avançava e, portanto, notada pelos cineastas brasileiros como uma nova janela para se desenvolver. Talvez não seja exagero afirmar que, mesmo sem prever financiamento, a legislação para esta modalidade tenha incentivado a produção da primeira série de filmes para a TV da América Latina: Vigilante Rodoviário, realizada por Alfredo Palácios no início dos anos 60 e seguida de Cidade Aberta e Águias de Ouro. No entanto, a produção não parece ter avançado depois disso;

2. que durante o período do regime militar a obrigatoriedade para filmes nacionais alcançou o seu ponto máximo: 140 dias por ano nas salas que mudassem sua programação de uma a três vezes por semana e funcionassem sete dias por semana. Neste período outras formas de intervenção se articularam, principalmente os financiamentos realizados primeiro com o Instituto Nacional de Cinema e depois com a Embrafilme. Assim, embora os reflexos dessas medidas no cinema nacional sejam difíceis de avaliar, analisando o ritmo da produção neste período, podemos afirmar que a obrigatoriedade de exibição é fruto e ao mesmo tempo agente (até porque em diversos momentos forçaram o seu aumento). Assim, a partir de 1968, a cota de tela certamente contribuiu para incentivar uma produção de mais de meia centena de filmes e sem dúvida chegou aos 140 dias, em 1978, portanto ainda sob o regime militar, após termos produzido, neste mesmo ano, a primeira centena;

3. a partir do governo Collor, embora já respirando o ar da democracia, foi a prevalência da ideologia neoliberal que refletiu na política cinematográfica e temos um novo ciclo. Com o desaparecimento de diversos mecanismos e instituições na área

<sup>9</sup> O Decreto fixa o número de dias por ano em que deverão ser exibidos filmes nacionais nos cinemas de acordo com o número de salas das empresas cinematográficas.

<sup>10</sup> Para o ano de 2004 ficou fixado em sessenta e três dias por sala, espaço, ou local de exibição geminados ou não, localizados em um mesmo complexo e pertencentes à mesma empresa, segundo consta de seu registro na Agência Nacional do Cinema .

<sup>11</sup> Esclarecemos que as datas aqui se referem à data da legislação, ou seja, o que foi estipulado em 2007, é o que efetivamente passou a vigorar em 2008.

cultural e cinematográfica, a obrigatoriedade recuou para um número de dias muito inferior e mesmo assim, por meio de recursos impetrados, inúmeras salas deixaram de cumprir a obrigatoriedade de exibição. Posteriormente, ela sobe um pouco: 49 dias em 1997. Em 2000 há uma alteração na legislação em decorrência das profundas transformações do setor exibidor, isto é, os complexos exibidores formados por salas, espaços ou locais de exibição comercial geminados ou não, existentes sob o mesmo teto e pertencentes à mesma empresa: entre 1997 e 2003, foram abertas 546 salas Multiplex no Brasil.

Em 2006, as cotas representaram cerca de 14% do mercado para filmes nacionais. A partir de então, os filmes brasileiros passaram a ter menos espaço nos cinemas menores e ganharam nos complexos com mais salas. Assim, em 2007, por exemplo, cinemas de apenas uma sala, que em 2006 eram obrigados a exibir pelo menos 35 dias de filme nacional por ano, em 2007 foram obrigados a passar filmes brasileiros por só 28 dias. Os de duas salas, por exemplo, antes obrigados a projetar produções nacionais por 84 dias (somadas ambas as salas, o que correspondia a 42 dias em cada), agora passaram que exibi-las por 70 dias ao todo (35 em cada). A redução valeu também para os cinemas com três (de 147, para 126) e quatro salas (de 224, para 196). Nos cinemas entre cinco e oito salas, as cotas permaneceram as mesmas (280, 378, 441 e 448, no total, em cada caso). FSP Filme nacional perde dias de exibição em cinema pequeno 30/12/06

## Conclusão

Chamada de reserva de mercado, obrigatoriedade de exibição ou cota de tela (ou ainda cota de projeção), este expediente foi usado no Brasil durante anos, sob diversos governos e regimes, com diferentes modalidades e ainda o é, embora sob diferentes modalidades. Foi também utilizado em diversos países e por isso mesmo curiosamente constituiu-se na única exceção entre os dispositivos constantes no GATT, desde sua criação em 1948 (Cf. SIMIS, 1999).

Uma avaliação genérica sobre a reserva de mercado, certamente concluiria que ela contribuiu para a sobrevivência da produção nacional na medida em que garantiu a exibição dos seus filmes, especialmente nos períodos ditatoriais, mas tornou a legislação cada vez mais complexa, aumentando a intervenção do Estado e, por isso mesmo muitas vezes fortalecendo posições e atores autoritários. Paulo Emílio Sales Gomes (1981, p.287) tinha razão quando afirmava que o produtor “se interessa por uma legislação de amparo ao cinema

nacional mas não passa por sua cabeça que o objetivo final possa ser o de colocar os filmes brasileiros em pé de igualdade com os estrangeiros.” Assim, comparando-se o período da política implementada por Getúlio Vargas (Decreto 21.240/32), ainda em seu primeiro período democrático, com diversos outros períodos, percebe-se que se com Vargas o cinema estava inserido num projeto mais geral, nos outros governos as medidas visavam apenas resolver os problemas mais imediatos decorrentes das ambigüidades e falhas da legislação, ou seja, não havia uma projeto para o desenvolvimento da indústria cinematográfica e a cota de tela era apenas um dispositivo emergencial.

Neste sentido, mesmo as medidas que hoje tem proposto novas cotas em novas mídias, especialmente a televisão aberta ou por assinatura, por mais sedutoras que possam parecer, sem estarem inseridas em um projeto integrador, que seja o resultado de um diagnóstico da atual situação do audiovisual, com prioridades e metas claramente definidas, dificilmente irão contribuir para o desenvolvimento de produtoras de audiovisual fortes e estáveis.<sup>12</sup> É possível inclusive identificar desde já que se as formas de como reservar parte do tempo de exibição de filmes nos cinemas foram mudando ao longo dos anos e incorporaram sempre novas fórmulas para exigir que fossem cumpridas, outros atores irão compor o cenário, deslocando a grande disputa entre cineastas e o tradicional exibidor das salas de cinema para os produtores de conteúdo audiovisual e os programadores de mídias. Mesmo assim, fica a questão: é uma disputa que irá fortalecer nossa produção audiovisual, diversificado conteúdos e empregando um contingente expressivo de trabalhadores?

**ABSTRACT:** Trying to contribute to enlarge the field of studies about the cultural politics turned to the audiovisual production, this work analyses one of the most used instruments to increase the cinematographic production in Brazil, the so called screen quota.

## Referências

COMISSÃO Municipal de Cinema, “Situação Econômica e Financeira do Cinema Nacional”, São Paulo, Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo, 1955 (mimeo).

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, RJ: Paz e Terra, vol.2, 1981.

<sup>12</sup> Ver sobre o Projeto de Lei 29/2007, do deputado Jorge Bittar, que impõe cotas de programação nacional aos canais de TV paga e obriga as operadoras a oferecer mais canais de conteúdo nacional.

### Artigo

Recebido: 10/11/2008

Aprovado: 05/12/2008

### Key Words:

brazilian cinema;  
screen quota;  
exhibition obligation.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. 2ª edição, São Paulo, Annablume, 2008a.

SIMIS, Anita. Concine 1976-1990. In: **Políticas Culturais em Revista**, no. 1, vol. 1, 2008. Disponível em [www.politicasculturaisemrevista.ufa.br](http://www.politicasculturaisemrevista.ufa.br). Acesso em: 20 ago. 2008b.

SIMIS, Anita. Cinema e cineastas em tempo de Getúlio Vargas. In: Revista de **Sociologia e Política**, Curitiba: Departamento de Ciências Sociais da UFPR, nº 9, 1997, p.75 a 80.

SIMIS, Anita. O GATT e o Cinema Brasileiro. **Cenários** - Revista do Grupo de Estudos Interdisciplinares Sobre Cultura e Desenvolvimento, ano I, n. 1, Araraquara, 1999, p. 103-9.