



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

JORNALISMO

**A LEI DA TV PAGA E SEUS IMPACTOS NO MERCADO DE
ANIMAÇÃO NACIONAL**

FÁBIO GÓES MARINHO

RIO DE JANEIRO

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**A LEI DA TV PAGA E SEUS IMPACTOS NO MERCADO DE
ANIMAÇÃO NACIONAL**

Monografia submetida à banca de graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

FÁBIO GÓES MARINHO

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristina Rego-Monteiro da Luz

RIO DE JANEIRO

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a monografia **A lei da TV paga e seus impactos no mercado de animação nacional**, elaborada por Fábio Góes Marinho.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Cristina Rego-Monteiro da Luz
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Expressão e Linguagens - UFRJ

Prof. Dr. Márcio Tavares D'Amaral
Doutor em Letras pela Faculdade de Letras - UFRJ
Departamento de Fundamentos da Comunicação – UFRJ

Prof. Dr. Jonas Federman
Doutor em Ciências pelo HCTE/UFRJ
Departamento de Métodos e Áreas Conexas – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

MARINHO, Fábio Góes.

A lei da TV paga e seus impactos no mercado de animação nacional. Rio de Janeiro, 2018.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Cristina Rego-Monteiro da Luz

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

MARINHO, Fábio Góes. **A lei da TV paga e seus impactos no mercado de animação nacional.** Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cristina Rego-Monteiro da Luz. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este estudo tem o propósito de investigar os efeitos da Lei da TV Paga, que cria cotas para programas nacionais na TV por assinatura, no mercado de animação nacional. Para entender se o marco legal foi responsável pelo desenvolvimento do setor, esta pesquisa se concentra, sobretudo, no volume de produção de séries de animação para TV antes e depois da lei, com enfoque específico no segmento infantil. O trabalho aborda, primeiramente, o entorno da lei, suas justificativas e os mecanismos nela presentes. Além disso, é realizado um resgate do histórico da arte da animação no Brasil, com base, sobretudo, na bibliografia disponível sobre o tema. Este estudo se fundamenta, também, em um levantamento de dados que revela quantas séries infantis de animação foram exibidas à época de sua realização. A partir da consulta à programação infantil da TV fechada, é possível criar um comparativo entre o que foi exibido em todo o período que precedeu a lei e o que esteve no ar durante a pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por terem tornado o caminho até aqui possível.

Ao restante da família, pela preocupação e afeto.

À minha parceira ao longo de quase todo o período da graduação, por toda a cumplicidade.

Aos amigos, dentro e fora da faculdade, que me apoiaram ao longo dessa jornada.

À Escola de Comunicação da UFRJ, seus professores e funcionários, pela excelente formação; À minha orientadora, Cristina, em especial, pela paciência e carinho.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. LEI DA TV PAGA: CONTEXTO E JUSTIFICATIVAS	5
2.1. Entraves legais para o desenvolvimento do mercado de TV paga	5
2.2. A relação entre TV e produção nacional independente	7
2.3. O estabelecido pela Lei	11
3. O HISTÓRICO DA ANIMAÇÃO BRASILEIRA ANTES DA LEI	16
3.1. Primeiras investidas	16
3.2. Iniciativas para o desenvolvimento	19
3.3. O encontro da animação brasileira com a televisão	24
4. ANIMAÇÃO NACIONAL DEPOIS DA LEI: UMA ANÁLISE COM BASE NOS PROGRAMAS EXIBIDOS NOS CANAIS INFANTIS DA TV PAGA	28
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41

1. INTRODUÇÃO

É perceptível, no Brasil, no campo das produções audiovisuais, que o país tem pouca tradição na realização de animações. Acostumada a consumir produções internacionais para o público infantil nas redes públicas e privadas de televisão, é difícil que uma pessoa nascida até os anos 90 tenha lembranças de um desenho nacional que marque sua infância. O cenário, entretanto, tem sido um pouco diferente para crianças nascidas a partir da última década. Partindo da percepção de que, nos últimos anos, produziu-se no Brasil uma quantidade expressiva de séries de animação, sobretudo em comparação com o que se praticava até os anos 2000, este estudo busca investigar, baseado na hipótese que esse mercado foi impulsionado pela Lei da TV Paga, de 2011, se de fato houve crescimento no segmento e qual é a possível associação que se pode traçar entre esse fenômeno e o marco legal.

A relação surge de maneira óbvia: a partir da sanção da lei, que determina que canais fechados devam obedecer a um mínimo de três horas e meia de conteúdos nacionais exibidos por semana, supõe-se que a nova demanda por obras brasileiras tenha gerado o aumento na produção de animações no país. Pautado, também, na impressão de que canais infantis exibem um número elevado de desenhos animados, intui-se que esse segmento, especificamente, poderia ser o catalisador para o desenvolvimento animação nacional, uma vez que, é cabível pensar, buscariam obras desse tipo para que compusessem adequadamente suas grades.

A escolha por falar sobre o tema se justifica pelo silêncio que se observa sobre assunto. Embora a animação nacional esteja crescendo e, portanto, atingindo um público maior, pouco se fala sobre a dimensão desse mercado, como tem se desenvolvido, quais tem sido os impasses que tem enfrentado etc. No campo midiático, o tópico é vez ou outra pautado pelos grandes veículos, ainda que, é justo dizer, a cobertura do tema tenha aumentado conforme cresce essa área. No plano acadêmico, entretanto, não há muitos registros de literatura que possam servir de base para que se estude o assunto. Como obras de relevância publicadas há, até onde este estudo pôde constatar, apenas dois livros nacionais que versam sobre animação. Um deles, “A Experiência Brasileira no Cinema de Animação”, de Antônio Moreno, embora represente um importante e singular registro do percurso que a arte traçou no país, foi publicado em 1978, quarenta anos antes da realização deste estudo. O outro, mais recente, chamado “Arte da animação: Técnica e

Estética Através da História”, De Alberto Lucena Júnior, ainda é bastante afastado temporalmente do período desta pesquisa, tendo sido publicado em 2005, alguns anos antes da lei e do crescimento do mercado.

As obras são fundamentos importantes para a produção deste trabalho, sobre as quais incidem, principalmente, a revisão bibliográfica realizada para sua elaboração. Entretanto, como forma de obter informações mais recentes, que são, nesta pesquisa, essenciais, cabe também a consulta a artigos, dissertações e monografias, que tratam não só do tema da animação nacional, mas também da Lei 12.485/11, que, por ser ainda nova, também não dispõe de muita literatura a seu respeito. É, portanto, no intuito de gerar mais informação e conhecimento a respeito do mercado de animação e dos desdobramentos gerados pela lei que este estudo é realizado. A relevância dos dois segmentos – o da animação nacional e o da TV paga – é quase autoexplicativa; ambos os setores têm representatividade social, cultural, política, e um potencial econômico enorme, movimentando milhões de reais por ano.

Para a realização desta pesquisa, então, deve ser realizada uma revisão bibliográfica pautada na literatura disponível e acessível sobre o tema, de modo amplo, dividida em duas etapas. Na primeira, é adequado que seja mantido o enfoque sobre a Lei da TV paga e que, portanto, busque entender o contexto para implementação do marco legal e suas justificativas. Além disso, é necessário realizar um profundo estudo a respeito da lei em si, isto é, o que determina seu texto, os efeitos pretendidos, os mecanismos nela contidos etc. Com o que for absorvido deste estágio da pesquisa deve ser elaborado o capítulo 2. Nele, é indicado que se contextualize e explique, de forma palatável, os motivos que fizeram com que ela fosse levada ao Congresso, a época política e cultural que precedeu sua formulação e as determinações legais criadas a partir de 2011. Invariavelmente, é necessário, também, estudar as condições para a produção cinematográfica no país e as relações entre o setor audiovisual, a televisão por assinatura e o Estado no Brasil. Para essa abordagem, cabe resgatar os registros sobre o mercado brasileiro de TV paga presentes da obra de Samuel Possebon (2009), de modo que se tenha uma melhor compreensão sobre o setor. Além disso, para que se entenda melhor especificamente sobre a lei e seus efeitos pretendidos, a utilização de teses e artigos, que são pesquisas mais recentes, com apoio, sobretudo, nos trabalhos de Heverton Souza Lima (2015), Marcelo Ikeda (2012) e Ana Paula Souza (2016).

Na segunda etapa da revisão bibliográfica, o enfoque passa a ser a produção de animações no país até a publicação da lei. Como já citado anteriormente, a obra de Moreno é essencial para entender de que maneira se organizou o segmento de animação no Brasil. Entretanto, como os registros se encerram no final da década de 70, faz-se necessário realizar um levantamento em sites, artigos e jornais para resgatar o que foi produzido de relevante em animação no país desde os anos 80 até 2010. É nesse embalo que surge o capítulo 3, que tem por objetivo o levantamento de um panorama histórico da produção de animações no Brasil antes da Lei 12.485/11. Embora a intenção seja de fato a criação de um panorama, é válido destacar que a pesquisa deve, em determinado momento, ser conduzida por um recorte específico: produções seriadas para a TV por assinatura. Uma obra mais recente que constitui um precioso registro do cenário da animação brasileira é o documentário “Luz, Câmera, Ação!” de Eduardo Calvet (2013), realizado em parceria com o Canal Brasil, que serve de base também para este estudo. Ademais, a tendência é que matérias de jornal e revistas, além de publicações em blogs, sites pessoais e institucionais, possam auxiliar na reconstituição da história da animação no Brasil.

Após concluídas as etapas de revisão bibliográfica, para a construção do capítulo 4, serão enfocados, através de dados e fontes, os impactos que a lei gerou, de fato, no mercado de animação nacional. Para isso, é indicado que se realize um estudo de campo, em que sejam feitas entrevistas com representantes da área da animação e da televisão fechada, a fim de entender a dimensão das transformações que vieram desde 2012 com quem vivencia o dia-a-dia desse mercado. É importante a realização de uma pesquisa documental, através da execução de um levantamento de dados nas grades dos canais por assinatura do segmento infantil. Esta etapa pode servir para entender o volume de animações exibidas atualmente na TV fechada. Os dados podem ser extraídos diretamente dos sites das programadoras, em planilhas públicas, conforme determinação da Ancine, agência que atua sobre os Serviços de Acesso Condicionado. Embora os canais infantis constituam um recorte não totalitário a respeito da presença de animações na TV por assinatura, eles representam uma amostra importante para este estudo.

A investigação de dados para análise da questão deve ser orientada, primeiramente, pelos tipos de obras exibidas pelos canais infantis, a fim de entender a proporção entre as de animação e as realizadas em *live-action*, informação que poderia revelar a alta demanda dos canais infantis por animações. Em uma segunda análise, espera-se descobrir quantos são os títulos nacionais entre as listagens das programadoras e, entre eles, quantos são

obras de animação. Para este estudo devem ser consideradas apenas as obras seriadas, não levando em conta longas ou curtas-metragens ou blocos de programação. Este estágio tem por finalidade a apreensão de quantas obras animadas vão ao ar no período estudado – o correspondente a um mês de cada canal – para que se possa entender o volume de obras criadas nesse meio-tempo, a fim de ser possível realizar uma comparação com o período pré-lei, abordado no capítulo anterior. Em um terceiro momento da análise de dados, entender as estratégias de programações destinadas aos títulos brasileiros, como forma de investigar se eles estão sendo, de fato, programados no horário nobre, se estão restritos a essa faixa horária, se excedem ou não a cota estabelecida por lei etc. Uma última análise é cabível entre esses dados: para compreender a razão entre obras nacionais e obras estrangeiras, como forma de investigar se a lei contribuiu de fato para uma real ocupação das grades dos canais da TV por assinatura, é importante fazer um levantamento sobre a proporção de obras animadas brasileiras em relação às internacionais.

Em paralelo, cabe realizar buscas em jornais, revistas e sites para entender o desempenho das animações brasileiras nas grades dos canais, bem como o cruzamento de dados com as informações disponíveis no portal Observatório do Cinema e do Audiovisual, da Ancine, que é destinado a consultas públicas de informações de concentradas pela agência. Através desses esforços, portanto, pretende-se destrinchar os impactos que a lei gerou no segmento da animação brasileira, entendendo de que maneira se deu o crescimento deste mercado.

2. LEI DA TV PAGA: CONTEXTO E JUSTIFICATIVAS

O processo de elaboração da lei que hoje atua sobre o serviço de TV paga foi conturbado. Mais de quatro anos se passaram desde o momento em que foi apresentado o Projeto de Lei 29/2007, posteriormente substituído pelo PL 116/2010, até a sanção da lei 12.485/2011, também conhecida como Lei da TV Paga. O marco legal se apoiou em algumas justificativas para sua implementação. Dentre elas, principalmente a unificação da legislação sobre todo o serviço de TV por assinatura, cuja regulamentação anteriormente variava de acordo com a tecnologia de transmissão; a abertura do mercado para empresas de telecomunicações e do capital estrangeiro, visando a ampliar a concorrência e, portanto, popularizar o acesso ao serviço; e a criação de reservas de mercado para o conteúdo nacional e independente na TV paga, com a pretensão de estimular a produção audiovisual no país. Neste capítulo, serão abordadas as justificativas que fundamentaram a proposição e oficialização da lei, resgatados os contextos históricos que trouxeram à tona a necessidade de se criar uma regulação específica para a TV fechada. Além disso, ao final, serão explicados os aspectos da lei mais relevantes para a construção deste estudo, com enfoque no advento das cotas de programação e empacotamento.

2.1 Entraves legais para o desenvolvimento do mercado de TV paga

A chegada da TV por assinatura ao Brasil como serviço comercial de grande escala, processo que se desenrola a partir do final da década de 80, foi marcada pela indefinição de uma tecnologia única de distribuição do sinal. Iniciativas distintas de implantação do serviço avançaram por meios de transmissão diferentes (POSSEBON, 2009), que hoje dividem o mercado de distribuição: cabo, TVA (Serviço Especial de Televisão por Assinatura, em frequência ultra-alta), DTH (Direct-to- Home, propagação via satélite) e MMDS (*Multipoint Multichannel Distribution Service*, ou, em português, Serviço de Distribuição de Sinais Multiponto Multicanal, que transmite o sinal por meio de micro-ondas). A transmissão via cabo seguia principalmente a Lei 8.977, ou Lei do Cabo, de 1995¹. Entre outras determinações, o texto impunha barreiras para a atuação do capital estrangeiro no setor, especificando precisamente que as concessões para operação de TV a

¹Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8977.htm> Acesso em 20 abr. 2018.

cabo deveriam ser destinadas a pessoas jurídicas, com sede no Brasil e cujo capital social majoritário fosse detido por brasileiros natos ou naturalizados por pelo menos dez anos. Segundo Lima (2015, p. 25), tratava-se de uma medida de proteção para que as empresas pioneiras nacionais, Globosat, do grupo Globo, e TVA, do Grupo Abril, pudessem expandir suas bases de assinantes e continuar a investir em tecnologias de transmissão.

A operação de televisão por assinatura via satélite ou MMDS, por sua vez, era orientada pela Lei 9.472, de 1997², a Lei Geral das Telecomunicações, que não determinava barreiras para a participação do capital estrangeiro, o que favorecia a atuação de empresas de fora do Brasil nesse mercado se utilizassem essas tecnologias. Percebe-se, portanto, que por quase duas décadas um mesmo serviço foi regido por regulamentações distintas. Para abrigar sob as mesmas determinações legais todas as tecnologias de transmissão já existentes e também aquelas que porventura ainda pudessem ser desenvolvidas, mas que oferecessem ao consumidor um mesmo tipo de produto, foi criada, durante o processo de construção da lei, a categoria de Serviço de Acesso Condicionado (SeAC), conforme explicado pela Ancine (2016):

(...) foi instituído o serviço de acesso condicionado (SeAC), não em função da tecnologia empregada, mas sim baseado na utilidade ofertada ao usuário. Senão vejamos: “serviço de telecomunicações de interesse coletivo prestado no regime privado, cuja recepção é condicionada à contratação remunerada por assinantes e destinado à distribuição de conteúdos audiovisuais na forma de pacotes, de canais nas modalidades avulsa de programação e avulsa de conteúdo programado e de canais de distribuição obrigatória, por meio de tecnologias, processos, meios eletrônicos e protocolos de comunicação quaisquer”. Assim, o conceito adotado consegue incluir tanto as tecnologias já existentes, como novas tecnologias que venham a surgir, evitando a eventual necessidade de alteração na legislação para atender o dinamismo do mercado (ANCINE, 2016, p. 9)

A questão do desenvolvimento tecnológico é central para entender as motivações que levaram à criação da lei. Diante de um cenário de convergência tecnológica, em que surge a oportunidade de oferta de diversos serviços através de uma mesma infraestrutura, as barreiras impostas ao capital estrangeiro na TV a cabo precisariam ser quebradas para a entrada das empresas de telecomunicações nesse mercado. A possibilidade do *triple play*, serviço combinado que disponibiliza banda larga, telefonia móvel ou fixa e TV por assinatura em um mesmo pacote suscitou, a partir de 2004, a união de empresas

² Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9472.htm> Acesso em 21 abr. 2018.

estrangeiras, que aqui atuavam no ramo da telefonia, com distribuidoras nacionais da TV paga, de modo a viabilizar a adoção da estratégia (LIMA, 2015, p. 28). O grande obstáculo passou a ser, portanto, a Lei do Cabo, que restringia a atuação das teles às operações via satélite e MMDS, cabendo a elas somente participações minoritárias nas distribuidoras detentoras dos cabos. Logo, para que os grupos de telecomunicações então formados pudessem oferecer amplamente o serviço, seria necessário rever as restrições legais que impediam a exploração plena desse meio de transmissão, estrutura que representa a segunda maior fatia do mercado de distribuição do sinal³.

Com essa abertura, esperava-se o aumento da oferta do serviço e, por conseguinte, com mais pacotes disponíveis no mercado, uma baixa no preço das assinaturas. O objetivo era a ampliação do acesso à TV paga. Paralelamente, outro setor havia estado interessado em rever a legislação sobre a televisão fechada: os produtores independentes. Por anos, a classe tentou traçar relações com a televisão, uma janela de peso, para garantir a sustentabilidade da produção nacional, mas sem efetivo sucesso até a promulgação da lei.

2.2 A relação entre TV e produção nacional independente

No ano de 1990, durante governo Collor, a dissolução da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRASILME), órgão público que por mais de duas décadas se havia aplicado ao fomento e coprodução do cinema brasileiro, levou a indústria brasileira de filmes ao declínio - nos anos de 1992 e 1993 foram lançados apenas 6 longas-metragens (SOUSA, 2016, p. 52). O órgão havia sido alvo de críticas nos anos anteriores à sua extinção, com ataques à gestão e argumentos que questionavam a necessidade de intervenção estatal e o investimento no cinema brasileiro⁴. Após o *impeachment* do presidente, a partir do mandato de Itamar Franco, algumas políticas começaram a ser instituídas para estimular o setor, que, combinadas com ferramentas anteriormente estabelecidas, passaram a ditar os caminhos para a produção nacional. Um modelo de fomento indireto passou a ser empregado através de mecanismos contidos na Lei Rouanet, de 1991, e Lei do Audiovisual, de 1993, em que instituições privadas e produtores firmavam parcerias por meio de incentivos fiscais concedidos pelo Estado, mas sem sua participação efetiva.

³ Fonte: Anatel/ABTA. Dados de abr. 2017. Disponível em: <http://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp> Acesso em: 22 mai. 2018

⁴ CTAV. **A Embrafilme**. 10 out. 2008. Disponível em <<http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>> Acesso em 27 jun. 2018.

Entretanto, como observa Ikeda (2012), essas investidas foram fracassadas por não levarem em conta todos os elos da cadeia produtiva, resultando em políticas voltadas apenas para a produção isolada de obras cinematográficas.

No que diz respeito à aproximação entre produção independente e televisão, o processo de desenvolvimento de políticas públicas foi ainda mais lento. No ano 2000, o estado de crise em que se encontrava a indústria levou representantes de diversos setores do meio cinematográfico a se reunirem para a realização do III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC). Como produto, foi concebido um relatório que propunha novas diretrizes para o mercado audiovisual brasileiro e, dentre elas, o estreitamento de laços entre produtores e televisão. A participação da TV na consolidação da indústria audiovisual do país é colocada como fundamental no documento, que explicita a dificuldade de penetração no segmento:

O modelo histórico da televisão brasileira concentra num único agente a produção e a difusão dos programas. Concessões públicas, beneficiadas por isenções de impostos, as emissoras de televisão aberta têm sua presença em 38 milhões de domicílios e faturam cerca de 4 bilhões de reais por ano. As operadoras de TV por assinatura estão presentes em 2,5 milhões de domicílios e faturam 2,4 bilhões de reais por ano. As redes importam do exterior ou produzem elas próprias os produtos audiovisuais que veiculam. Dessa forma, mantêm cativo o mercado consumidor, sem abertura para realizações independentes.⁵

Entre as propostas, estava a revisão da regulamentação sobre a TV por assinatura e a criação de cotas de nas grades de programação, com 30% dedicados a obras independentes e regionais. Essa orientação seguia os princípios nunca regulamentados do artigo 221 da Constituição Federal, que determinam que a programação das emissoras de rádio e televisão deve servir como estímulo para a independência e regionalização da produção. Defendia, também, a taxação sobre as receitas publicitárias de TVs abertas e fechadas para a produção.

O congresso alcançou resultados efetivos; no mesmo ano, foi criado o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema (GEDIC), que tinha como objetivo coordenar o planejamento de ações para a sustentabilidade do setor. Decorrente da ação do grupo, em 2001, quando se encaminhava para o fim o segundo mandato de Fernando

⁵ CONGRESSO DE CINEMA BRASILEIRO, 3., 2000, Porto Alegre. **Relatório final**. Disponível em <<http://culturadigital.br/cbcinema/institucional/historico/3%C2%BA-congresso-brasileiro-de-cinema/>> Acesso em 15 mai. 2018.

Henrique Cardoso, foi publicada a Medida Provisória nº 2.228-1. Entre outros avanços, a determinação legal criou a Agência Nacional do Cinema (Ancine), órgão regulador voltado para as atividades cinematográficas, que, uma década depois, com a promulgação da Lei 12.485/11, viria a também atuar sobre outros segmentos, entre eles, a televisão fechada. Além disso, ampliou o campo de cobrança da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE), que passou a receber contribuições da TV paga.

Um dos mecanismos contidos na medida, o inciso X do artigo 39, representou outra tentativa de estimular a aproximação entre televisão e produção nacional. As programadoras internacionais, que eram taxadas sobre remessas para o exterior, poderiam se beneficiar de um abatimento caso optassem por investir em obras independentes brasileiras. Contudo, segundo Ikeda (2012), a ferramenta, à época, ofereceu não mais que uma aproximação tímida entre os dois elos. Foram produzidas poucas séries devido ao baixo valor de recolhimento e ao seu alto grau de concentração nas programadoras estrangeiras.

Com a chegada do governo Lula, novas investidas foram feitas no sentido de abrir caminhos na televisão. Entre elas, uma proposta encaminhada pelo Ministério da Cultura, tendo então à frente o Ministro Gilberto Gil, para uma reformulação das competências da Ancine. A ideia central era transformá-la em Ancinav, de forma a abranger outros segmentos, entre eles, o das televisões aberta e fechada. Entretanto, o projeto foi alvo de fortes críticas, que alarmavam contra a agressão à liberdade de expressão e intervencionismo estatal. Tratava-se de uma reação a um artigo do texto que concederia à Ancine poderes sobre as escolhas editoriais dos veículos. Depois de ser submetido a reformulações que excluíram o controverso artigo e a consultas públicas envolvendo sociedade e setores envolvidos, como as empresas radiodifusoras e de telecomunicação, o anteprojeto de lei foi arquivado para posterior rediscussão, em um hipotético cenário de implantação da Lei de Comunicação Eletrônica de Massas, que incidiria sobre todos os serviços de comunicação eletrônica (MARTINS, 2007).

Conquista alcançada, efetivamente, foi a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) através da lei 11.437, de 2006⁶. Abastecido pelos valores arrecadados pela CONDECINE, foi através dele que um modelo de fomento direto à produção voltou a

⁶ Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11437.htm#art4%C2%A73> Acesso em 20 abr. 2018.

vigorar. Uma das linhas de financiamento, o PRODAV B, dedica-se exclusivamente ao investimento em obras televisivas independentes. De acordo com Lima (2015), entre 2008 e 2010 foram realizadas três chamadas públicas que resultaram no apoio a 49 projetos. Porém, os projetos se voltaram majoritariamente para as TVs públicas.

“Aproximadamente 71% dos projetos foram aprovados para serem exibidos em canais públicos como TV Brasil e TV Cultura. O resultado desses editais mostra que houve pouca integração com as programadoras de TV por assinatura e as emissoras de radiodifusão” (LIMA, 2015, p. 18)

A partir desse quadro supõe-se que, pela incipiência da produção brasileira independente para televisão, se comparada às de outros países, os produtos não eram suficientemente competitivos para os padrões da TV fechada e tampouco atendiam aos interesses das emissoras abertas privadas. Não havia uma política que de fato catalisasse o potencial da produção brasileira, como é o caso da lei 12.485/11, oficializada no governo de Dilma Rousseff, que gerou uma real demanda por obras independentes.

O instrumento das cotas institui, de fato, uma reserva de mercado para obras nacionais nas grades de TV por assinatura e, por isso, provocou dissenso durante o período de discussão da lei, mas a questão já havia estado em pauta no país por alguns anos. Desde pelo menos 1997, quando, a partir da de uma regulamentação sobre a Lei do Cabo, passou a ser obrigatória a oferta de um canal que exibisse unicamente obras brasileiras, que resultaram na criação do Canal Brasil e do Cinebrasil (ANCINE, 2016, p. 14). Em 1998, em uma das tentativas de criação de uma lei que abrangesse TVs aberta e fechada, também mal sucedida, era defendido o estabelecimento de cotas na TV paga (SOUZA, 2016, p. 55) e, também, em 2000, conforme anteriormente apontado, o III CBC já pedia espaço para produções independentes na televisão.

Muito antes disso, entretanto, o recurso já era utilizado internacionalmente. Segundo Souza, “as políticas protecionistas para a indústria cinematográfica existem desde a década de 1920, quando produtores alemães, franceses e italianos começaram a buscar formas de proteger suas indústrias contra o domínio norte-americano” (2016 p. 50, *apud* GUBACK, 1969; FLIBBERT, 2007). A evolução dessas políticas no exterior criou um cenário em que diversos países impõem obrigações de veiculação de conteúdo nacional na televisão. Exemplos disso são países da Europa, em que 50% do espaço nos canais é reservado para conteúdos europeus; na África do Sul, há uma cota de 55% para produções

nacionais; para o Canadá, o percentual é de 60%; Coreia do Sul e Austrália também empregam o recurso em suas redes de televisão (ANCINE, 2016, p. 13).

2.3 O estabelecido pela Lei

Coube à Ancine e à Agência Nacional das Telecomunicações (Anatel) a regulamentação e fiscalização da Lei 12.485/11⁷. Sob a responsabilidade da Ancine ficaram os segmentos de produção, programação e empacotamento. Para a Anatel, ficou a incumbência de fiscalizar o setor da distribuição.⁸ A lei gerou uma série de determinações legais, porém, no âmbito deste trabalho, cabe apenas tratar daquelas que dizem respeito à obrigatoriedade de veiculação de conteúdos nacionais e independentes na TV por assinatura.

Para discriminar sobre quais canais caberia a imposição de cotas, foi estabelecido o conceito de “espaço qualificado”, definido como

(...) espaço total do canal de programação, excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos, publicidade, tele vendas, infomerciais, jogos eletrônicos, propaganda política obrigatória, conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador.⁹

Tratam-se, portanto, de maneira geral, dos canais que exibem séries, filmes e documentários, incluindo também os infantis e de variedades. Como observa Ikeda (2012), são conteúdos que permitem exploração econômica por parte dos produtores mesmo após sua primeira exibição. Uma partida de futebol ou um programa noticioso, por exemplo, dificilmente seriam vendidos para uma posterior transmissão. Filmes e séries, por outro lado, podem ainda por anos ser fonte de renda para os detentores de seus direitos.

Os canais que veiculam majoritariamente esse tipo de conteúdo são chamados Canais de Espaço Qualificado (CEQ). Para eles, estipulou-se que um mínimo de três horas

⁷ Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/L12485.htm#art41 > Acesso em 19 abr. 2018

⁸ Segundo a Ancine, os elos da cadeia de valor da televisão são definidos da seguinte maneira: produção é a atividade de produzir conteúdo o a ser exibido; programação é o exercício de aquisição do conteúdo e sua disposição em grades de canais; a tarefa de empacotamento consiste em agrupar canais em pacotes para comercialização; e trata-se de distribuição a oferta do serviço final ao assinante, bem como a providência da infraestrutura.

⁹ ANCINE. **Tire suas dúvidas sobre a Lei da TV Paga**. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/faq-lei-da-tv-paga>> Acesso em 19 abr. 2017

e meia semanais do horário nobre deveria ser reservado para produções nacionais, com metade desse espaço dedicado exclusivamente a produções independentes. O horário nobre da TV paga compreende-se entre as 18h e 00h para todos os canais, exceto os infantis, cuja faixa é repartida: de 11h às 14h e de 17h às 21h. A cota prevista pela lei representa, portanto, menos de dez por cento do horário nobre semanal dos canais; da programação total da semana, pouco mais de dois por cento¹⁰. É um valor baixo, se comparado ao que era pleiteado durante o III CBC e ao que é praticado em alguns dos países que impõem cotas às televisões.

A lei gerou obrigações de veiculação não somente ao segmento das programadoras, mas também na atividade do empacotamento. Para as empacotadoras ficou a atribuição de ofertar pacotes contendo canais que exibam quantidades significativas de programas brasileiros. Para tal, foi criada uma subcategoria entre os CEQ: os Canais Brasileiros de Espaço Qualificado (CABEQ). Sobre aqueles que são apenas CEQ, incide somente a cota de três horas e meia semanais. Os CABEQ, por sua vez, devem veicular no mínimo três horas diárias de conteúdos nacionais durante o horário nobre, sendo metade necessariamente composta por obras independentes. Além disso, devem ser geridos por programadoras brasileiras e não podem ser objeto de acordo de exclusividade que impeçam sua veiculação por qualquer distribuidora. A determinação legal é que a cada três CEQ ofertados, um seja do tipo CABEQ. Dos CABEQ, surge uma nova subdivisão: dois terços devem ser canais Super Brasileiros (SB), que têm a obrigação de exibir pelo menos doze horas diárias de programação brasileira independente (observando-se que três devem estar no horário nobre). Por fim, dos canais SB, metade deve pertencer a programadoras brasileiras independentes que não sejam controladoras, controladas ou coligadas a grupos de radiodifusão. São chamados de Super Brasileiros Super Independentes (SBsR) (ANCINE, 2016).

A extensão das cotas para a atividade do empacotamento impede que a maioria dos conteúdos nacionais fique restrita a pacotes de menor alcance. Por muitos anos, foi o caso do Canal Brasil, que atendia à determinação legal de oferta de um canal de conteúdos exclusivamente brasileiros, mas só era acessado através da assinatura *Advanced*, a mais cara da NET, resultando em um universo muito reduzido de consumidores (IKEDA, 2012). Além disso, ficou determinado que fosse obrigatório o carregamento gratuito de alguns

¹⁰ O espaço reservado para as cotas nos canais infantis ocupa 7,14% do horário nobre semanal; os demais canais de espaço qualificado têm 8,33% do tempo do horário nobre destinado às cotas. Em relação à grade semanal dos canais, as cotas representam 2,08% do espaço total.

canais de interesse público, como os abertos, educativos, comunitários e os que fazem cobertura dos poderes legislativo e judiciário, por exemplo. Antes da lei, a exigência de transmissão desses canais, chamados *must carry*, só valia para a TV a cabo.

Para garantir, também, que os conteúdos que cumprem cota sejam renovados periodicamente, de maneira a assegurar a movimentação da produção nacional, foram previstos na lei dois dispositivos que criam restrições para esses títulos. Ambos estão presentes na Instrução Normativa nº 100¹¹, de maio de 2012, o primeiro documento elaborado pela Ancine que serviria à regulamentação da lei pelos próximos anos. O primeiro deles, presente no próprio texto da lei, é o inciso I do artigo 20. Foi estabelecido, através dele, que pelo menos metade das produções veiculadas deveria ter sido produzida no período de sete anos antes de sua exibição, como forma de evitar que fossem reexibidos sistematicamente programas antigos para atender às demandas legais. Essa determinação, segundo a IN nº 100, passou a valer desde setembro de 2015, quatro anos após a sanção da lei, para que a produção nacional pudesse atender à nova demanda criada. O segundo dispositivo surgiu apenas com a criação da IN nº 100, posteriormente modificado pela IN nº 121¹², e dispõe sobre o período máximo em que uma obra pode servir para cumprir cota nos canais. Para os canais CEQ, ficou estipulado que por até 18 meses teria validade uma obra audiovisual para cada canal, a partir da data de sua primeira veiculação. Para canais CABEQ, que têm demanda por mais conteúdo nacional, o prazo é maior: 24 meses. Dentre eles, os Super Brasileiros e Super Brasileiros Super Independentes têm ainda mais tempo para exibir um mesmo conteúdo: 30 meses. Além disso, determinou-se que, a partir de 2015, um mesmo produto não poderia ser veiculado em mais de quatro canais de uma mesma programadora. A partir de 2016, a limitação ficou maior: uma só obra poderia fazer parte das grades de apenas em três canais de um mesmo grupo (ANCINE, 2012).

Para os dois setores – programação e empacotamento – ficou estabelecido, de forma a fazer com que a lei se instalasse de maneira gradual, que as cotas, tanto de programação quanto de pacotes, seriam implementadas de maneira progressiva. Assim, a ordem da agência foi de que no primeiro ano de vigência da lei, isto é, entre o período de setembro de 2011 e setembro de 2012, apenas um terço das cotas previstas por lei fosse cumprida. Com isso, nesse período, os canais CEQ, por exemplo, tinham a obrigação de

¹¹ Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-100-de-29-de-maio-de-2012>> Acesso em 19 abr. 2018

¹² Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-121-de-22-de-junho-de-2015>> Acesso em 19 abr. 2018

exibir apenas uma hora e dez minutos de programação nacional. As empacotadoras, por sua vez, tinham a razão de canais CABEQ, SB e SBsR em relação aos demais canais CEQ abrangida nesse primeiro ano. Entre setembro de 2012 e setembro de 2013, passou a ser exigido que fossem cumpridos 2/3 do que era previsto pela lei, para, a partir de setembro de 2013, passar a ser exigido das empresas que 100% da cota, conforme descrita no texto legal, fosse obedecido. Esta medida dava às programadoras e empacotadoras tempo para que se adaptassem à nova legislação de maneira bem sucedida. Ou seja, para os canais, era assegurado que se pudesse atender às demandas legais com os produtos que havia disponíveis no mercado e, para as empacotadoras, que pudessem ofertar pacotes com os canais que já existiam e que, aos poucos, começavam a ser lançados.

Por mais que a lei compreenda, listado entre seus princípios fundamentais, o estímulo à produção regional, não existe a exigência objetiva de que sejam veiculados conteúdos das regiões Norte, Nordeste, Sul e Centro-oeste na programação da TV por assinatura. Ao longo do período em que as cotas foram discutidas como um ideal, visava-se a criação de espaços de veiculação obrigatória não somente para produções independentes, mas também regional, conforme os princípios constitucionais mencionados anteriormente. Assim, a concentração da produção audiovisual poderia se espalhar da região Sudeste para as demais. Embora a lei tenha atentado para a preservação e fomento da produção independente, com a garantia expressa de sua veiculação, não há nenhum instrumento legal que assegure a presença de produções regionais na TV fechada. Está contemplado, de fato, em seu texto, o estímulo financeiro às produções realizada em todas as regiões que não o Sudeste, através da reserva de 30% dos recursos do FSA (BRASIL, 2011). Entretanto, não há nada que certifique objetivamente que essas obras vão chegar à TV por assinatura, pois as cotas não as abrangem.

Foi definido, ainda, no texto da lei, conforme o artigo 41, que o artifício das cotas, tanto de programação quanto de empacotamento, só valeria por doze anos a partir de sua oficialização. As reservas de mercado para conteúdos nacionais na TV paga só estão asseguradas, portanto, até 2023, sem garantias de que sejam estendidas após a expiração do prazo previsto. Esta pode ser, de fato, uma ameaça à produção nacional do país, que ainda caminha lentamente em direção a uma situação de verdadeira sustentabilidade e rentabilidade, embora já mostre seu potencial. É neste cenário que se insere a animação nacional, que, ainda com mais dificuldade que as obras em *live-action*, tenta se fazer notar no país desde o início do século passado, mas sem grandes sucessos. Como forma de

prosseguimento para este estudo, o próximo capítulo se destinará a falar sobre os percursos por onde correu a animação nacional ao longo de toda sua história, também em comparação com a animação produzida fora do país, em especial, nos Estados Unidos. O enfoque será voltado, sobretudo, para a aproximação entre a animação brasileira e a televisão, especialmente a fechada.

3. O HISTÓRICO DA ANIMAÇÃO BRASILEIRA ANTES DA LEI

Se a produção audiovisual no país, como um todo, passou por dificuldades para tentar consolidar-se ao longo das últimas décadas, um de seus segmentos específicos, o da animação, encarou ainda mais obstáculos para começar a se desenvolver de forma minimamente sustentável. Por quase um século, a animação produzida no Brasil foi muito pouco expressiva, em termos de impacto comercial, sobretudo se comparada à indústria de outros países. A técnica caracteriza-se tradicionalmente pela elaboração individual de cada um dos quadros que compõem o filme, o que faz com que a produção demande não somente mais esforços, mas também maior orçamento do que um filme rodado em *live action*, isto é, o processo de captação e disposição automática de um quadro após o outro (LUCENA JÚNIOR, 2005, p. 44). Falar de animação no país é necessariamente falar de produção independente, visto que as iniciativas registradas até o momento da promulgação da lei foram majoritariamente por parte de estúdios e produtoras independentes. A história da animação no Brasil é marcada por esforços, ora individuais, ora coletivos, de pessoas que tiveram o interesse em produzir trabalhos artísticos, experimentando diversas técnicas, aprimorando a linguagem e buscando disseminar no país uma arte que por muito tempo contou com pouquíssimo ou nenhum incentivo.

3.1. Primeiras investidas

Comemorou-se, em 2017, o centenário da primeira animação realizada no Brasil. Intitulado “O Kaiser”, o curta-metragem era um desenho animado de tom satírico, com formato de charge política, em plena Primeira Guerra Mundial. Nele, uma caricatura de Guilherme II, o imperador alemão, encontra-se “diante de um globo terrestre, cobrindo-o com um capacete, dando a entender que tinha o domínio sobre o mundo. Porém o globo foi crescendo e engoliu o Kaiser” (MORENO, 1978, p. 66). Deste marco para o cinema de animação no Brasil restou apenas um dos frames do filme, recuperado a partir de uma publicação da época. O curta é de autoria de Álvaro Marins, que atendia pelo pseudônimo de Seth, um cartunista que trabalhava para o jornal “A Noite”. O periódico foi o veículo por onde se anunciou, no dia 13 de janeiro de 1917, o lançamento do desenho nos cinemas, nove dias após a publicação, no Cinema Pathé, no Rio de Janeiro. Não se sabe como foi a recepção do público, porém, como supõe Moreno (1978), um grande número de pessoas

deve ter ido ao cinema para conhecer a novidade, embora sua exposição tenha sido de curta duração: do dia 22 ao dia 24 de janeiro.

Pouco mais de três meses depois, uma nova animação nacional surge nos cinemas, reivindicando para si o título de primeiro filme de caricaturas animadas. A autoria é desconhecida, com créditos apenas para a empresa produtora, Kirs Filme, mas, conforme defende Moreno (1978), o trabalho de Seth é de um pioneirismo incontestável, pois a ele foi atribuída essa posição em diversas publicações da época e das décadas seguintes. Há indícios, inclusive, de que mais obras tenham sido realizadas e expostas pelo artista entre 1917 e 1918, nos cinemas Odeon e Pathé.

A iniciativa de criar uma animação no Brasil não é tão distante, relativamente, da primeira incursão pela técnica já registrada. Data de 1906 o primeiro desenho animado de que se sabe até hoje: *Humorous Phases of Funny Faces*, do artista plástico James Stuart Blackton (LUCENA JÚNIOR, 2005, p. 41), apenas onze anos antes da primeira tentativa brasileira, um intervalo não tão longo, dado o contexto da época. A evolução da prática no Brasil e em outros países, sobretudo os Estados Unidos, entretanto, se deu de forma bastante desigual. Ainda em 1918 foi exibido mais um título animado de autoria brasileira, de Gilberto Rossi e Eugênio Fonseca Filho. Chamava-se “Aventuras de Bille e Bolle”, e já era inspirado em um caso de sucesso americano: a série animada “Mutt e Jeff”, baseada nas tirinhas homônimas de Budd Fisher. Depois disso, um longo hiato se sucedeu até que uma obra cinematográfica inteiramente animada e de relevância se fizesse no Brasil. Segundo a pesquisa realizada por Antônio Moreno (1978), apenas na década de 30 foi lançado um novo título, chamado “Macaco Feio, Macaco Bonito”, de Luiz Seel e João Stamato, com estilo também similar às produções americanas.

Nesse meio tempo, nos Estados Unidos, produções de peso e que atraíam grande público eram produzidas em escala comercial. Uma indústria começava a se desenvolver. Entre elas é possível citar o Gato Félix, que já tinha alcançado sucesso e era pensado em moldes de mercado. Paralelamente, Walt Disney começava a criar seu império. Em 1923, mudou-se de Kansas para Los Angeles para criar animações e, três anos depois, com já numerosas produções rentáveis em seu portfólio, seu estúdio já estava consolidado. Em 1928, foi criado Mickey Mouse, que viria a ser o grande sucesso da marca, e avanços técnicos, tecnológicos e de linguagem eram empregados sistematicamente na produção, que contava com uma equipe numerosa. Em 1937, os estúdios Disney realizam um feito notável para a história da animação mundial com o lançamento de “Branca de Neve e os

Sete Anões”, o primeiro longa-metragem animado do estúdio e do país, pioneiro tecnicamente em diversos sentidos. O filme bateu recordes de bilheteria e faturou, em sua primeira exibição, uma renda bruta de oito milhões de dólares (NADER, 2001).

As próximas obras brasileiras de que se tem notícia são curtas de pouco mais de três minutos de duração que estrearam entre 1938 e 1939. É perceptível, portanto, que enquanto se fortalecia no exterior uma verdadeira indústria de desenhos animados, no Brasil a prática estava restrita à produção isolada de alguns curtas-metragens sem grande impacto comercial. Tratavam-se de trabalhos autorais, entretanto, na maioria dos casos, a produção não foi rentável o suficiente para garantir a persistência dos autores em fazer animações, a exemplo do animador Luiz Sá. Nessa mesma época, chegou a produzir alguns filmes por conta própria, mas encontrou problemas com a distribuição de seus títulos (MORENO, 1978, p. 73). Em uma visita de Walt Disney ao Brasil, em que se pretendia praticar uma política de boa vizinhança entre países, Sá tentou mostrar seu trabalho para o renomado produtor, mas foi impedido pelo DIP, o Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo. A justificativa foi que seus filmes eram muito primitivos para serem submetidos à observação de Disney, o que seria, na lógica das autoridades, uma vergonha¹³. Por fim, o artista desistiu de fazer animações e seus filmes perderam-se, tendo um deles acabado todo picotado e oferecido como brindes para os compradores de uma loja de projetores.

Por muitas décadas, o cenário de produção de animação no Brasil foi, de certa maneira, desestimulante para quem quis se aventurar na área. Até mesmo em projetos de maior dimensão, o retorno financeiro, afinal, não era gratificante, como foi o caso do primeiro longa-metragem feito no país. Anélio Lattini Filho trabalhou exaustivamente por seis anos, praticamente sozinho, em isolamento e durante longas jornadas para realizar “Sinfonia Amazônica”, lançado em 1953. Seguindo o fascínio do autor pelo Amazonas, o filme conta sete lendas do folclore brasileiro, guiadas pelos personagens centrais, Curumim e Boto, ao longo de um passeio pelo Rio Amazonas. A técnica, aponta Moreno (1978), revela nível altamente profissional, resultado de mais de quinhentos mil desenhos feitos ao longo do processo de execução. Embora Lattini não tenha tido problemas em distribuir seu filme, diferentemente do ocorrido com o precursor Luiz Sá, o projeto não lhe trouxe retorno financeiro, o que o impediu de continuar a produzir cinema de animação. O depoimento de sua sobrinha, Olívia Lattini, para o documentário “Luz, Anima, Ação”, de

¹³ MORENO, Antônio. Entrevista presente no documentário “Luz, Anima, Ação”, de Eduardo Calvet (2013).

Eduardo Calvet (2013), revela as frustrações enfrentadas pelo autor após a realização e exibição do filme:

Foi um espetáculo. Filas homéricas, *né*, porque era uma coisa absolutamente inusitada, um filme de longa-metragem feito no Brasil. Por um homem, sozinho. Foi no Cine Pathé, ali na Cinelândia. (...) O filme foi um sucesso, tanto é que, quando acabou a sessão, o público aplaudiu de pé, mas não passou disso. Ele recebeu o Prêmio Saci por esse filme, e só. Ele queria continuar, mas faltava... ele não teve apoio governamental nenhum, empresarial também não. E ele sozinho não podia ser um Don Quixote e resolver tudo, *né*. Aí ele desistiu. Ele até ficou muito triste, porque o sonho dele não era nem ficar rico. O sonho dele era construir uma grande produtora e dar continuidade para os outros que viessem, não só os Lattini, mas outros artistas que estivessem começando, tivessem um espaço para trabalhar (...), mas, infelizmente, não deu.¹⁴

Casos como os que se desenrolaram até meados da década de 50 exemplificam como não era possível que a prática se desenvolvesse aqui, pois não havia sustento para a elaboração de trabalhos que corresse por um viés artístico. Por ainda muitos anos a animação brasileira viria a encontrar barreiras para seu pleno desenvolvimento comercial. Esse ramo da produção audiovisual esteve até o final do século condicionado às investidas autorais e experimentais, sobretudo de curtas-metragens, mas, diferentemente do que se viu até aqui, a partir da segunda metade da década, a produção de animação no Brasil tornou-se um pouco menos esparsa. É a partir desta época que surgem, pouco a pouco, algumas iniciativas que, embora não tenham podido criar, de fato, uma indústria de animação brasileira a curto ou médio prazo, contribuíram para uma produção um pouco mais sistemática no país.

3.2 Iniciativas para o desenvolvimento

Na década de 60, Roberto Miller se destaca, junto a alguns outros artistas, por uma produção de volume considerável de filmes experimentais. Eram curtas-metragens, sem grande impacto comercial, mas constituíram importantes processos de experimentação de técnicas e linguagens no cenário brasileiro. Em entrevista recuperada pelo documentário de Calvet, o animador fala sobre o espaço para suas obras: “O cinema experimental, o cinema de animação no Brasil é muito difícil de conquistar mercado. Porém, com muita boa

¹⁴ LATTINI, Olívia. Entrevista presente no documentário “Luz, Anima, Ação” (2013), de Eduardo Calvet.

vontade, a gente consegue fazer alguma coisa e exibir em algumas cinematecas e alguns cinemas”¹⁵. Os trabalhos de Miller carregam consigo o crédito de terem sido as primeiras obras de animação brasileiras a alcançarem premiações internacionais. Nessa mesma época surgem, além do primeiro festival de animação no país, alguns núcleos de criação que desenvolveram talentos, com espaço para a experimentação, e movimentaram o segmento. Entre eles, o Centro Experimental de Ribeirão Preto, do qual Miller fazia parte, o Grupo CECA (Centro de Estudos de Cinema de Animação) e o Grupo Fotograma, que impulsionaram a criação de diversos filmes (MORENO, 1978).

Embora tenham todos durado muito pouco tempo, os núcleos aqueceram a produção e criaram redes de animadores que tinham interesse em fazer cinema. Na década que se seguiu, a produção continuou restrita às aventuras isoladas de animadores audaciosos. Deste período, destaca-se a realização do segundo e terceiro longa-metragem animados realizado no Brasil, dessa vez, coloridos. Um deles, “Presente de Natal” (1971), de Álvaro Henrique Gonçalves, não atingiu grandes audiências; o outro, “Piconzé” (1972), de Yype Nakashima, obteve sucesso de público internacional (MORENO, 1978). A década é um marco, também, para a estreia de *A Turma da Mônica*, de Maurício de Souza, no ramo da animação, que talvez tenha sido, de fato, o grande primeiro sucesso comercial desse segmento no Brasil.

Desde os anos 60 foram produzidas centenas de animações publicitárias com os personagens da franquia (em especial, Jotalhão, o elefante verde) para os comerciais da marca de molhos de tomate Cica. Porém, é em 1976 que Maurício de Souza investe em entretenimento audiovisual pela primeira vez, com o filme “O Natal da Turma da Mônica”. O curta-metragem foi exibido em dezembro pela Rede Globo, nos intervalos de programação e, posteriormente, o filme teve mais exibições em outras editoras¹⁶. Esse pode ser considerado o primeiro contato entre a animação nacional e a televisão brasileira. A Maurício de Souza Produções foi, possivelmente, a única produtora brasileira do século XX a alcançar uma realização de natureza verdadeiramente mercadológica, como um negócio contínuo e sustentável, bem estruturado e de sucesso. “Aquilo me deu vontade de continuar. Num tempo que não dava pra fazer desenho animado no Brasil, mas eu não

¹⁵ Entrevista de Roberto Miller presente no documentário “Luz, Anima, Ação” (2013), de Eduardo Calvet.

¹⁶ GARCIA, Roosevelt. O Natal da Turma da Mônica . Veja São Paulo. São Paulo, 22 dez. 2017. Cultura e Lazer. Disponível em <<https://vejasp.abril.com.br/blog/memoria/o-natal-da-turma-da-monica/>> Acesso em 21 mai. 2018.

sabia, e eu me meti a fazer”, revelou Maurício em entrevista ao documentário de Calvet¹⁷. Foram produzidos, nos anos 80, seis longas-metragens da marca para os cinemas: “As Aventuras da Turma da Mônica”, de 1982; “A Turma da Mônica em a Princesa e o Robô”, de 1983; “As Novas Aventuras da Turma da Mônica”, de 1986; “A Turma da Mônica e a Sereia do Rio” e “A Turma da Mônica em O Bicho papão e outras histórias”, de 1987 e “A Turma da Mônica e a Estrelinha Mágica” em 1988¹⁸. É um volume impressionante de produção em um curto intervalo, sobretudo se comparado ao que vinha sendo praticado no Brasil até então.

Cabe colocar, entretanto, que, à época, independentemente das animações produzidas, a marca já era um grande sucesso comercial, conhecida pelo público. Além disso, a empresa tinha diversas outras fontes de renda, o que lhes garantia, provavelmente, um pouco mais de segurança para investir no campo do entretenimento para TV e cinema. A produção contava com uma efetiva mão de obra para realizar os desenhos animados, tendo chegado a equipes de dezenas de animadores trabalhando nos filmes e, ainda assim, isso não foi suficiente para que se seguisse produzindo. Segundo Maurício de Souza, a produtora teve que parar de produzir com a chegada dos anos 90, que apresentou maiores complicações financeiras e um cenário difícil para a produção cinematográfica. Caso contrário, seria obrigado a declarar falência.

Ainda não era possível produzir obras animadas de caráter mercadológico na época, como se pode perceber. Entretanto, paralelamente, uma iniciativa que contribuiu para a construção de um cenário de animação brasileiro, mesmo sem garantias de sustentabilidade, foi uma parceria firmada entre Brasil e Canadá através de um acordo envolvendo a EMBRAFILME, a Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e a *National Film Board* (NFB), empresa do governo canadense designada para a produção e distribuição de filmes. Por meio do acordo, buscava-se aprimorar técnicas e capacitar os talentos brasileiros, incluindo a animação, que tinha, de modo geral, caráter amador até então¹⁹. Em uma primeira etapa, entre 1981 e 1982, Marcos Magalhães, que posteriormente viria a ser um nome importante na área, é enviado para o

¹⁷ Entrevista de Maurício de Souza concedida ao documentário “Luz, Anima, Ação!” (2013), de Eduardo Calvet.

¹⁸ BOSHAU, Claudia. **Histórico Brasileiro**. Disponível em <<http://www.abca.org.br/historico-anim-brasileira/>> Acesso em 29 mai. 2018.

¹⁹ ANIMA MUNDI. **National Film Board of Canada made in Brasil**. Disponível em <<http://www.animamundi.com.br/pt/blog/national-fim-board-of-canada-made-in-brasil/>> Acesso em 6 jun. 2018

Canadá para um estágio no NFB com a missão de aprender técnicas de animação e de disseminá-las no Brasil quando voltasse.

Pouco depois, em 1985, ainda fruto dessa parceria, é criado o Centro Técnico Audiovisual, o CTAv, destinado a desenvolver as capacidades de realizadores independentes para curta, média e, eventualmente, longas-metragens. A instituição tinha atenção especial para o cinema de animação, com um núcleo voltado especificamente para esse segmento, que passou a ser coordenado por Magalhães. É nesse contexto que cria-se uma turma para o primeiro curso profissional de animação do Brasil, dentro do CTAv, com alunos representando diversos estados do país, com aulas ministradas pelo coordenador, dois professores canadenses e alguns técnicos que voltavam do estágio no NFB. Os dez alunos, após formados, deveriam honrar o compromisso de continuar germinando nacionalmente a semente do cinema de animação pelo país (INAGAKI; de PAULA; SCHNEIDER, 2012). Eles superaram as expectativas para o curso, segundo César Coelho²⁰, diretor do Anima Mundi, e, posteriormente, muitos vieram a se tornar, como Magalhães, referências para a animação nacional.

O resultado da parceria entre EMBRAFILME e NFB foi frutífero; não somente o CTAv continuou a operar, mas também outros núcleos de animação foram criados por ex-alunos quando voltaram a seus estados, gerando uma regionalização da produção de animações. Para além disso, saiu dali a semente para a criação do Anima Mundi. Do encontro de Aída Queiroz, César Coelho e Lea Zagury, alunos do CTAv, com Marcos Magalhães, surgiu a ideia de criar o evento, que teve sua primeira edição em 1993. É o maior festival de animação das Américas, com um público de 80.000 visitantes anuais. (GOMES, 2008). Estima-se que 1,2 milhões de pessoas já tenham o tenham visitado²¹. Sua existência talvez destaque-se pela disseminação de uma cultura de animação no país, envolvendo profissionais e aspirantes e atraindo, inclusive, a atenção do público leigo. Além de ser uma vitrine importante para a produção nacional, em seus diversos níveis de elaboração, o evento, que acontece no Rio de Janeiro e em São Paulo, promove oficinas sobre técnicas de animação para os visitantes, de modo a suscitar o interesse por essa modalidade cinematográfica.

²⁰ Informação extraída da fala do animador presente no documentário “Luz, Anima, Ação!” (2013), de Eduardo Calvet.

²¹ ANIMA MUNDI. Festival. Disponível em <<http://www.animamundi.com.br/pt/festival/>> Acesso em 6 jun. 2018.

Durante sua realização são exibidas centenas de filmes de animação, em diversas técnicas, de curtas a longas-metragens, nacionais e internacionais, em mostras competitivas e não competitivas. Segundo levantamento realizado pela pesquisadora da PUC-Rio Claudia Boshaw que contempla a quantidade de filmes inscrita e/ou selecionada entre 1993 e 2007, a presença de animações brasileiras Anima Mundi oscilou no período²². Entre 1993 e 1997, poucos filmes eram submetidos ao festival, entretanto, a partir de 2002, nota-se um salto na quantidade de produções nacionais. A média do período entre 2002 e 2007 é de 271 filmes inscritos por ano, com crescimento progressivo, excluindo-se o ano de 2006, que apresentou queda em relação a 2005. A relação de filmes selecionados, entretanto, é menos estável. Em 1999 e 2000, 74 títulos foram selecionados, sucedidos por um incremento no volume de obras brasileiras até 2004, quando se atinge a marca de 134 filmes brasileiros participando do evento. Entre 2005 e 2007, no entanto, a quantidade volta a cair, flutuando por números próximos a 70 produções. Na edição de 2018, onze anos depois, dos 406 filmes exibidos no festival, 109 são brasileiros²³.

Ainda que a cena da animação brasileira estivesse se desenvolvendo, produção de longas-metragens era quase inalcançável no país. O curta-metragem, por sua vez, não é um tipo de obra que possui grande retorno financeiro para seus realizadores, ainda que constitua uma vitrine de exibição para seu trabalho e possibilidade de criação autoral, segundo Letícia Friederich, diretora da Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA) (informação verbal)²⁴. Para que um profissional pudesse obter sustento através da animação, portanto, um ramo de atuação possível sempre foi a publicidade. Desde o primeiro animador brasileiro de que se tem notícia, a história se repete. Segundo Moreno (1978, p. 66), Seth teve que dedicar-se, após a exibição de seus cartuns nos cinemas, ao desenho de propaganda, onde tinha certeza de lucro. Ainda segundo o autor, Lattini, outro pioneiro, depois de lançar o primeiro longa-metragem animado no país, teve, também, que seguir pelo caminho da publicidade, sem conseguir dar continuidade a seus projetos pessoais na área do entretenimento. Essa condição arrastou-se por ainda muitas décadas, conforme revela a fala de Marcos Magalhães presente no documentário “Luz, Anima,

²² BOSHAW, Claudia. Histórico Brasileiro. Disponível em <<http://www.abca.org.br/historico-anim-brasileira/>> Acesso em 29 mai. 2018.

²³ Relação de filmes selecionados para exibição no Anima Mundi em 2018. Disponível em <<http://www.animamundi.com.br/wp-content/uploads/2018/06/Selecionados-2018.pdf>> Acesso em 25 jun. 2018

²⁴ Entrevista com Letícia Friederich, diretora da ABCA, realizada presencialmente. (Rio de Janeiro, 29 de maio de 2018).

Ação”, de Eduardo Calvet (2013). Segundo ele, até os anos 80 um animador carregaria o mesmo discurso que um profissional dos anos 10, como Seth: o de não poder viver de animações autorais e ter que dedicar-se, por questões financeiras, à realização de obras publicitárias.

Constata-se, portanto, a partir do que foi pesquisado, que, ao longo de todo o século passado, não houve condições propícias para a realização de animações comerciais no país. Segundo a pesquisa de Boshaw²⁵, após a realização dos filmes de *A Turma da Mônica*, na década de 80, apenas dois longas-metragens foram produzidos: *Rocky & Hudson* (2004), animação adulta de Otto Guerra e Cassiopeia (1996), primeiro longa-metragem animado completamente em computador, numa técnica em 3D digital, que disputou com *Toy Story*, da Pixar, o pioneirismo de ter realizado um filme inteiro usando a técnica²⁶. Na televisão comercial, fora o especial de Natal realizado pela Maurício de Souza Produções, não foram encontrados registros de nenhuma obra animada brasileira, sobretudo seriada, no século XX. Com a virada do século, entretanto, o cenário começa a ser revertido. Não apenas surgem novas iniciativas de maior impacto comercial nos cinemas, com nove filmes exibidos até 2011, mas também, pela primeira vez, séries de animação nacionais chegam à televisão brasileira.

3.3 O encontro da animação brasileira com a televisão

Não foi encontrado por esse estudo um registro preciso de qual foi a primeira obra seriada a ir ao ar na televisão brasileira. Em matéria publicada pelo jornal O Globo, em 2018, *Peixonauta* é apontada como a primeira série de animação infantil produzida no país²⁷. Entretanto, segundo Gatti Junior, Gonçalves e Barbosa (2014), não havia animações brasileiras na TV apenas até 2008, quando estreou a série *Princesinhas do Mar*. A mesma obra é também apontada como a primeira por Kiko Mostorigo, produtor brasileiro à frente das séries *Peixonauta* e *O Show da Luna!*, entre outras, no documentário de Eduardo Calvet (2013). Ao longo desta pesquisa, porém, foram encontrados indicativos de que a

²⁵ BOSHAW, Claudia. Histórico Brasileiro. Disponível em <<http://www.abca.org.br/historico-anim-brasileira/>> Acesso em 29 mai. 2018.

²⁶ O título é atribuído ao filme *Toy Story*, entretanto, há controvérsias, pois há quem defenda que o filme da Pixar não foi inteiramente realizado por computador, uma vez que a modelagem dos bonecos foi feita manualmente.

²⁷ GIANINNI, Alessandro. Caso de sucesso na TV, *Peixonauta* estreia no cinema com aventura inédita. **O Globo**. 29 jan. 2018. Cultura. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/caso-de-sucesso-na-tv-peixonauta-estreia-no-cinema-com-aventura-inedita-22335561>> Acesso em 14 jun. 2018

estreia da primeira série de animação brasileira na TV paga, enfoque deste trabalho, aconteceu no início de 2005, com a obra *Anabel*, que será aqui considerada a pioneira, uma vez que não foram achados registros anteriores. Para a realização desta parte do trabalho, foram realizadas consultas a sites, blogs, artigos e trechos do documentário de Eduardo Calvet (2013). Optou-se por manter o recorte sobre séries infantis, que no capítulo seguinte guiará a pesquisa de dados que dá base a esse estudo.

Em fevereiro de 2005 estreava a série *Anabel* no canal Ncikelodeon, durante o bloco *Patrulha Nick*, apresentado por crianças e adolescentes brasileiros. Com 13 episódios de 7 minutos, a série foi adquirida já inteiramente produzida, sem participação do canal. Diversas notícias da época apontam que ela foi a primeira obra brasileira de animação a ser exibida pela rede. A trama se passava nos anos 30 e seguia as histórias de Anabel, a protagonista, que tinha imaginação fértil e era fascinada pelos contos de Edgar Allan Poe. Em entrevista para a IstoÉ Gente, Marcus Fernandes, à época diretor artístico de programação e produção do canal, revela, sob a justificativa do potencial da programação nacional, boas expectativas em relação à obra²⁸. Não foi possível, entretanto, achar seus resultados de audiência.

A partir do mesmo ano, a série Pixcodeletics, também produzida no Brasil, foi ao ar no canal Cartoon Network. Tratavam-se de 65 episódios de 5 minutos que foram ao ar a partir de 13 de agosto²⁹. Nela, um vilão do futuro volta no tempo para dominar a internet e acabar com a paz mundial, já estabelecida em sua época de origem. Foi a primeira série de animação brasileira, pelo que se sabe, a ser distribuída internacionalmente, pelo *feed* latino-americano do Cartoon Network³⁰.

Que se tenha podido constatar, após 2005, a próxima estreia de série nacional aconteceu em 2008, com a série *Princesinhas do Mar*, da produtora Flamma. A obra foi ao ar pelo canal Discovery Kids no dia 24 de março daquele ano³¹, com 52 episódios de 11 minutos. Foi uma coprodução da empresa brasileira com a produtora independente

²⁸ MORISAWA, Mariana. Desenho brasileiro na Nickelodeon. **ISTOE Gente**. 28 fev. 2018. Foco/Infantil. Disponível em <https://www.terra.com.br/istoegente/289/diversao_arte/tv_nicklodeon.htm> Acesso em 21 jun. 2018.

²⁹ CAJUEIRO, Marcelo. Cartoon net pacts pixels for 'Pixcodeletics'. **Variety**. Rio de Janeiro, 31 jul. 2005. TV/Notícias. Disponível em <<https://variety.com/2005/digital/news/cartoon-net-pacts-pixels-for-pixcodeletics-1117926728/>> Acesso em 21 jun. 2018.

³⁰ AUOAD, Amanda. Pixcodeletics e entrevista exclusiva. **Cine Pipoca Cult**. 15 ago. 2010. Disponível em <<https://www.cinepipocacult.com.br/2010/08/pixcodeletics-e-entrevista-exclusiva.html>> Acesso em 21 jun. 2018.

³¹ ASSIS, Diego. Série de desenhista brasileiro estréia na TV paga. **G1**. São Paulo, 24 mar. 2008. Disponível em <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL361302-7084,00-SERIE+DE+DESENHISTA+BRASILEIRO+ESTREIA+NA+TV+PAGA.html>> Acesso em 21 jun. 2018.

Southern Star, da Austrália, e o estúdio de animação Neptuno Films, da Espanha. Embora o projeto original seja brasileiro, baseado nos livros de Fábio Yabu, também criador da série, coube à Flamma apenas a supervisão de roteiros e desenho de personagens. Para a empresa australiana ficou a atribuição de criar os roteiros e *storyboards*, a gravação de vozes originais e toda a parte de produção executiva. A produção de animação e pós-produção foi realizada pelos espanhóis (GATTI JUNIOR; GONCALVES; BARBOSA, 2014). Isto é, embora essa seja, de fato, uma animação com participação brasileira, grande parte da produção, era realizada fora do país. Uma segunda temporada foi ao ar a partir de 2010, também transmitida pelo canal.

Em 2009, viu-se uma quantidade surpreendente de estreias de animações brasileiras na TV fechada. A série *Peixonauta*, inteiramente produzida no Brasil, pela TV PinGuim, chega ao Discovery Kids, coprodutora da obra. O título pode ser apontado como o primeiro grande caso de sucesso comercial televisivo na história da animação brasileira³², com bom retorno de licenciamento e presença internacional em pelo menos 67 países (GATTI JUNIOR; GONCALVES; BARBOSA, 2014). Sua segunda temporada, no entanto, estreou apenas quatro anos depois, já em um cenário após a instauração da lei, em 2013.

No mesmo ano, a partir de agosto, o Cartoon Network passou a veicular dois produtos nacionais. A *Turma da Mônica*, da Maurício de Souza Produções, passou a compor um bloco de títulos nacionais aos domingos. Acompanhando a série estreava também *Gui e Estopa*, de Mariana Caltabiano³³, com episódios de curta duração. Ainda em 2009, estreou, na Nickelodeon, a série *Escola Pra Cachorro*, produção da Mixer Films e do estúdio de animação Lightstar Studios, em 12 de outubro³⁴. Coprodução com Canadá, a obra tem 52 episódios de 11 minutos e trata das aventuras de uma turma de cachorros em seu dia-a-dia na escola.

Em 2010, ano que precedeu a chegada da lei, apenas uma série de animação foi lançada na TV paga: *Meu AmigãoZão*, que estreou no dia 9 de agosto³⁵. A ideia original é brasileira, mas a obra é também uma coprodução entre Brasil, pela 2D Lab, e Canadá, pela

³² Embora a série *Princesinhas do Mar* tenha também atingido sucesso comercial, *Peixonauta* é analisada assim pelo autor deste estudo por ser uma animação totalmente produzida no Brasil.

³³ MANCINI, Gabriela. Cartoon verde e amarelo. **Blog da Folhinha**. 2009. Disponível em <http://blogdafolhinha.folha.blog.uol.com.br/arch2009-07-01_2009-07-31.html#2009_07-24_15_49_38-132516387-0> Acesso em 21. Jun 2018.

³⁴ Disponível em <<http://thiroux.blogspot.com/2009/10/escola-pra-cachorro.html>> Acesso em 21 jun. 2018.

³⁵ Animação 'Meu amigãoZão' mostra amizade de crianças e 'superanimais'. **G1**. Pop & Arte. São Paulo, 09 ago. 2010. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/08/animacao-meu-amigaozao-mostra-amizade-de-criancas-e-superanimais.html>> Acesso em 21 jun. 2018.

Breakthrough Entertainment. Coube à parte brasileira a produção de *storyboards* e da animação (GATTI JUNIOR; GONCALVES; BARBOSA, 2014). A obra foi exibida pelo canal Discovery Kids, que expandiu sua exibição para fora do país. Sua segunda temporada, entretanto, só veio a estreiar quase cinco anos depois, em 2015³⁶.

Podem ser consideradas, portanto, oito séries de animação exibidas nos principais canais de televisão fechada em todo o período que precedeu a lei. Embora, como mencionado, esse não seja um número incontestável, a dificuldade em achar indícios de que tenham sido transmitidas mais séries de animação nos canais infantis da TV paga indica que, provavelmente, não houve outras séries no ar no período. A fala do produtor Kiko Mistrorigo para o documentário “Luz, Anima, Ação”, de Eduardo Calvet (2013), reforça essa intuição, enquanto elencava as séries de animação produzidas no Brasil: “A primeira série a ir pro ar foi Princesas do Mar. (...) Depois veio Peixonauta. Depois do Peixonauta, veio Escola Pra Cachorro. Depois veio o AmigãoZão”³⁷. Ainda que sua fala não tenha contemplado algumas séries aqui listadas, presume-se que não tenha havido outras obras – ou que não tenha havido, pelo menos, um número expressivo além do que foi contabilizado por esse estudo.

Conclui-se, portanto, que, por décadas, a animação brasileira encarou fracassos, teve que enfrentar obstáculos para se fazer possível e, ainda assim, não atingiu grande sucesso comercial na maior parte das iniciativas que no país tentaram empreender. Contudo, na primeira década do século XXI, alguns avanços importantes, sobretudo em direção à televisão, demarcaram um novo momento possível para a animação brasileira, ainda que de forma muito incipiente. No próximo capítulo, então, será estudado o cenário da animação brasileira após 2011, com enfoque no conteúdo infantil, para entender de que maneira o marco legal pode ter contribuído para a aceleração do crescimento desse mercado.

³⁶ Disponível em <<http://www.infoanimation.com.br/2015/01/discovery-kids-estreia-novos-episodios.html>> Acesso em 21 jun. 2018.

³⁷ Entrevista de Kiko Mistrorigo para o documentário “Luz, Anima, Ação”, de Eduardo Calvet (2013).

4. ANIMAÇÃO NACIONAL DEPOIS DA LEI: UMA ANÁLISE COM BASE NOS PROGRAMAS EXIBIDOS NOS CANAIS INFANTIS DA TV PAGA

Até este ponto, foram apresentadas características do mercado de produção independente, com enfoque particular sobre a animação, em um contexto anterior ao da promulgação da Lei 12.485, em 2011³⁸. Para investigar o impacto que a lei gerou na produção de animações nacionais, este estudo criou um recorte que, por si só, tende a ser bastante representativo das transformações ocorridas nesse segmento a partir do marco legal, ainda que não consiga abranger totalmente o cenário que se construiu desde 2012. Entretanto, os dados levantados são suficientes para jogar luz sobre a questão, sobretudo quando comparados ao que era praticado nesse mercado até 2011.

Com a finalidade dimensionar a presença de animações nacionais na TV fechada, este trabalho se baseia em uma análise das grades de programação dos canais infantis que oferecem seu serviço na TV paga. Para ter acesso aos dados, foram realizadas consultas às grades que os canais disponibilizam mensalmente em seus sites³⁹, seguindo determinações legais da Ancine, que devem conter informações detalhadas sobre todos os programas exibidos no período. Cada canal teve apenas um mês de programação consultado, cuja escolha se orientou pelo critério de atualidade, isto é, optou-se por analisar a grade mais recente disponibilizada pelos canais, sendo contemplado o intervalo entre abril e junho de 2018⁴⁰. A listagem dos canais a serem consultados foi adquirida a partir de um documento publicado no site da Ancine, em maio de 2018, em que constam todos os canais da TV paga e suas classificações legais^{41 42}.

Cabe destacar que, embora animações não sejam restritas às crianças, a percepção de que os canais infantis exibem um grande volume de desenhos animados em suas programações serve como provocação inicial para esta pesquisa: se canais voltados para o público infantil passaram a ter obrigações legais de veiculação de conteúdo nacional, e se,

³⁸ Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/L12485.htm#art41> Acesso em 19 abr. 2018

³⁹ Exceto pelos canais Gloob e Gloobinho, cujas grades foram obtidas diretamente com funcionários de sua programadora.

⁴⁰ A maioria das análises foi feita sobre os meses de maio ou junho, exceto pelos canais Nickelodeon e Nick Jr., que tinham como grades mais recente disponíveis as correspondentes ao mês de abril.

⁴¹ ANCINE. **Classificação dos canais de programação das programadoras regularmente credenciadas na Ancine**. 2018. Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/classificacao-canais-programacao/lista-classificacao-canais-08052018.pdf>> . Acesso em 11 jun. 2018.

⁴² O canal TV Clubinho não foi contemplado nessa pesquisa por não ter em seu site disponível nenhuma grade de programação.

de fato, exibem majoritariamente animações, poderiam eles ser responsáveis por um crescimento do mercado de animação brasileiro? Como ponto de partida, então, a primeira análise que se fez sobre as grades dos canais infantis teve o propósito de observar, dentre todos os programas exibidos, qual era a relação de proporção entre obras de animação, *live-action* e as que misturam as duas técnicas, checados programa por programa das listagens dos canais. Para esta pesquisa, foram apenas consideradas as obras seriadas, não sendo incluídos filmes, de longa ou curta-metragem, nem blocos de programação. Na tabela a seguir constam as informações extraídas das grades:

Tabela 1 – Proporção de obras seriadas de animação, *live-action* e mistas em relação ao total de títulos das grades dos canais infantis de TV por assinatura:

Canal	Obras de animação	Obras em <i>live-action</i>	Obras mistas
BabyTV	91,5%	6,4%	2,1%
Boomerang	97,7%	2,3%	0,0%
Cartoon Network	98,6%	1,4%	0,0%
Discovery Kids	87,1%	12,9%	0,0%
Disney Channel	47,6%	52,4%	0,0%
Disney Junior	84,4%	15,6%	0,0%
Disney XD	87,1%	12,9%	0,0%
Gloob	57,7%	34,6%	7,7%
Gloobinho	77,3%	18,2%	4,5%
NatGeo Kids	77,3%	18,2%	4,5%
Nickelodeon	58,3%	41,7%	0,0%
Nick Jr.	96,0%	4,0%	0,0%
Tooncast	100,0%	0,0%	0,0%
TV Rá Tim Bum	46,9%	53,1%	0,0%
Zoomoo	57,1%	38,1%	4,8%

Fonte: Grades de programação dos canais infantis da TV paga

Constata-se, a partir dos dados levantados, que quase todos os canais exibem mais animações do que obras em *live-action* em suas programações. As únicas exceções são o Disney Channel e a TV Rá Tim Bum, que, apesar de exibirem mais obras em ação ao vivo, transmitem uma quantidade muito próxima a 50% de programas de animação. É verdadeira, portanto, a afirmativa de que, dentro do universo de canais infantis, todos exibem pelo menos um número próximo da metade de programas animados. A maioria deles tem a grade composta por mais de 80% de animações, ou seja, é evidente o grande volume de desenhos animados presentes nos canais infantis. Alguns, como é o caso do Cartoon Network e Boomerang, exibem apenas um programa em *live-action*, e há ainda, a exemplo do Tooncast, canais que podem sequer chegar a exibir títulos que não sejam animados. Partindo desta percepção, é cabível supor que, apesar da pouca tradição do Brasil na produção de séries de animação para televisão até 2011, e mesmo levando em conta o custo, esforço e tempo de elaboração elevados deste tipo de obra, os canais infantis criariam uma demanda imediata – e também a médio e longo prazo – por animações nacionais para atender às cotas.

Uma segunda abordagem para investigar se o mercado de animações nacionais teria crescido com a implementação da lei tem como base um levantamento de quantas séries brasileiras animadas foram ao ar no período estudado. Esta etapa tem por intuito traçar um comparativo entre o volume de animações nacionais exibidas atualmente na TV por assinatura e o que era transmitido até 2011 nos canais infantis. Para tal, foram consultadas nas grades de programação a classificação de cada título exibido nos canais, conforme categorizados pela Ancine. Segundo documento publicado pela agência, em que constam orientações padronizadas para o envio de informações das grades⁴³, um dos itens que deve constar nas planilhas submetidas ao público é a classificação da obra quanto a seu país de origem, independência e constituição de espaço qualificado. Seis categorias, numeradas de 00 a 05, foram determinadas pela agência para distinguir as produções quanto a seu tipo. Para este estudo, foram desconsideradas as obras de classificação 00, caracterizadas como obras publicitárias, e 03, que não constituem espaço qualificado. As classificações correspondentes aos números 01 e 02 dizem respeito, respectivamente, a obra não publicitária brasileira, constituinte de espaço qualificado e independente e obra não publicitária brasileira, constituinte de espaço qualificado e não independente; as

⁴³ ANCINE. **Manual de envio de informações de programação**. 2015. Disponível em <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/ManualEnvioCSV_V%201%200.pdf> Acesso em 11 jun. 2018

classificações 04 e 05, por sua vez, representam as obras não publicitárias estrangeiras, componentes do espaço qualificado e, respectivamente, independentes e não independentes (ANCINE, 2015).

Em um primeiro estágio desta análise, a pesquisa concentrou-se em encontrar nas grades de programação de cada canal quantos programas correspondiam às classificações 01 e 02 e, dentre eles, quantos eram animações. Para fazer essa distinção, pesquisou-se, título a título, entre os destacados como nacionais, qual era a técnica de realização das produções. Com isso, alcançou-se a informação precisa a respeito de quantas animações brasileiras estão no ar hoje na TV por assinatura no meio infantil. O resultado consolidado pode ser contemplado na tabela abaixo:

Tabela 2 – Quantidade de obras seriadas, em animação e *live-action*, exibidas pelos canais infantis da TV paga:

Canal	Número de títulos brasileiros	Número de títulos de animação	Coincidência de séries animadas entre canais
Baby TV	2	1	0
Boomerang	3	3	2 (Cartoon Network, Tooncast)
Cartoon Network	6	6	2 (Boomerang, Tooncast)
Diney XD	3	2	0
Discovery Kids	7	5	0
Disney Channel	3	2	2 (Disney Junior)
Disney Junior	3	3	2 (Disney Channel)
Gloob	9	3	1 (Gloobinho)
Gloobinho	2	1	1 (Gloob)
NatGeo Kids	3	3	1 (TV Rá Tim Bum)
Nick Jr	2	2	1 (Nickelodeon)
Nickelodeon	1	1	1 (Nick Jr)
Tooncast	2	2	2 (Cartoon Network, Boomerang)
TV Rá-Tim-Bum	32	15	2 (ZooMoo; NatGeo Kids)
ZooMoo	12	5	1 (TV Rá Tim Bum)
Total	90	54	9

Fonte: Grades de programação dos canais infantis da TV paga

Foi observado que em alguns canais, especialmente aqueles que pertencem às mesmas programadoras (como Nickelodeon e Nick Jr; Boomerang, Cartoon Network e Tooncast; Disney Channel e Disney Junior; Gloob e Gloobinho), existe a repetição de títulos nas grades horárias. Para chegar a um número correto, foram excluídas as coincidências entre os canais, logo, a quantidade real de séries de animação brasileiras no ar é alcançada pelo somatório de títulos programados por todos os canais (54) subtraídos do número de séries reincidentes na listagem (9). Os dados levantados revelam que, apenas entre os meses de abril e junho, com somente um mês de cada canal analisado, 43 séries de animação brasileiras foram ao ar na TV paga. Vale colocar em consideração que, de todas as séries listadas nas grades de programação, algumas foram produzidas antes de 2011. Contudo, a veiculação desses títulos na TV por assinatura até os dias de hoje representa rendimentos para as empresas produtoras através dos valores de licença de exibição de conteúdo, não cabendo, portanto, que essas séries sejam desconsideradas. Ter 43 séries brasileiras de animação no ar na TV por assinatura representa um número bastante expressivo, sobretudo quando posto em comparação com a quantidade de séries exibidas antes da lei: o período de três meses analisado corresponde a um montante mais de cinco vezes maior ao que foi exibido em todo o período anterior à lei, segundo o que foi levantado por esse estudo no capítulo anterior.

Cabe destacar que esse estudo foi realizado sobre um intervalo de tempo bastante recortado, especialmente quando se tem em vista que, à época de sua elaboração, a publicação da lei já havia completado mais de seis anos. Além disso, ela já havia estado completamente em vigor por mais de quatro anos, depois que passou a ser exigido dos canais, em 2014, o cumprimento total das três horas e meia semanais de programação nacional no horário nobre. Embora um levantamento completo de séries animadas produzidas e exibidas na TV paga neste período fuja ao escopo deste trabalho, é necessário colocar que diversas outras séries nacionais foram ao ar nos canais infantis e não estiveram presentes na listagem de conteúdos contida neste estudo. Entre elas, é possível citar *X-Coração*, exibida pelo Disney XD; *Os Under-Undergrounds*, duas temporadas de *Zica e os Camaleões* e uma série de curtas sobre Neymar Jr, realizada pela Maurício de Souza Produções, veiculadas pela Nickelodeon; *Glitter Model*, que foi ao ar no Disney Channel; *Vinicius e Tom e Historietas Mal Assombradas (Para Crianças Malcriadas)*, com duas temporadas, exibidas pelo Cartoon Network; e *Carrapatos e Catapultas*, cujas duas temporadas foram transmitidas pelo Boomerang, Tooncast e Cartoon Network.

Um dos dispositivos da lei, citados anteriormente, no capítulo 2, leva a crer que, além dos mencionados e listados neste estudo, vários outros programas brasileiros foram ao ar nesses canais no período de vigência da lei. Trata-se do artigo que diz respeito ao período máximo que uma obra pode servir como instrumento de cumprimento em um canal: para CEQs, o prazo máximo é de 18 meses e, para CABEQs, entre 24 e 30 meses, a depender de sua subclassificação (Super Brasileiros ou Super Brasileiros Super Independentes). No período em que foi escrito este trabalho, a lei já havia estado em vigor por 93 meses, ou seja, para canais CEQ – a maioria entre os infantis –, o prazo de vigência de uma obra já havia expirado cinco vezes neste intervalo. Essa ferramenta exige a renovação de programas nos canais, e é possível supor que, apesar de as cotas poderem ter sido cobertas apenas por produções em *live-action*, há um forte indicativo de que tenham sido compostas também de um volume considerável de animações, seguindo a lógica comprovada pela tabela 1. O resultado, portanto, talvez seja um número ainda maior de séries e novas temporadas de desenhos animados brasileiros produzidos.

A quantidade de temporadas feitas para cada série é também um ponto importante para a compreensão do volume de animações nacionais realizadas desde 2011. A tabela 2 considera apenas cada título exibido pelos canais, sem levar em conta o número de temporadas produzidas para cada série. O volume de produção mostra-se ainda maior quando observada a quantidade de temporadas de cada obra, como *O Show da Luna*, do Discovery Kids, que dispõe de quatro temporadas; do mesmo canal, *Mundo Bita* tem ao menos seis temporadas produzidas; *Sítio do Picapau Amarelo*, veiculada pelo Cartoon Network, teve três temporadas produzidas e exibidas até o momento. Ainda na rede do Cartoon Network, *Irmão do Jorel* tem, além de um telefilme, duas temporadas finalizadas. *Tromba Trem*, que está no ar também nos canais Tooncast e Boomerang, já chegou à marca de três temporadas. *S.O.S. Fada Manu* e *Osmar – A Primeira Fatia do Pão de Forma*, ambas transmitidas pelo Gloob, têm também em sua conta duas temporadas já realizadas. Estes são apenas alguns exemplos e, dentre eles, vale apontar, alguns ainda estão com novas temporadas em produção. Destaca-se, também, que novas temporadas de séries lançadas antes da promulgação da lei foram produzidas após sua publicação oficial. É o caso de *Peixonauta*, que teve sua primeira temporada exibida a partir de 2009, mas só veio a ganhar novas temporadas quatro anos depois, a partir de 2013, chegando hoje ao número de três temporadas. Em uma situação similar, a primeira temporada de *Meu*

Amigãozão foi produzida em 2009 e exibida a partir de 2010, entretanto, a produção da segunda temporada só aconteceu em 2014.

Outra perspectiva de análise incide sobre a disposição das animações brasileiras na programação dos canais infantis. Segundo a determinação legal criada em 2011, os canais de espaço qualificado têm obrigação de veicular três horas e meia de conteúdos nacionais no horário nobre por semana, conforme explicado no capítulo 2. Não há, entretanto, para os canais infantis, nenhuma demarcação específica que crie distinção entre obras animadas e em *live-action*, podendo ser todo o horário nobre composto apenas por produções gravadas em ação ao vivo. Com a intenção de apurar se as animações nacionais estão, por si só, servindo para cumprir o que foi imposto pela lei, bem como para entender seu nível de exposição nos canais, buscou-se, nas grades de programação, informações a respeito das faixas horárias em que as obras são alocadas. Para cada animação nacional listada entre os programas dos canais, foi realizada uma pesquisa sobre os horários de exibição, duração e agrupamento de cada episódio e sua repetição semanal, conforme disposto na tabela a seguir:

Tabela 3 – Tempo de exibição semanal, em horas, de animações nacionais nos canais infantis da TV por assinatura, dentro e fora do horário nobre infantil:

Canal	Horas no HNI (total da semana)	Horas fora do HNI (total da semana) ⁴⁴	Total semanal de horas de animação
Baby TV	4,7	1,1	5,7
Boomerang	4,5	2,5	7,0
Cartoon Network	7,4	5,4	12,8
Disney XD	2,5	0,0	2,5
Discovery Kids	9,9	8,6	18,5
Disney Channel	2,5	0,0	2,5
Disney Junior	5,5	0,0	5,5
Gloob	1,8	7,0	8,8
Gloobinho	3,0	3,0	6,0

⁴⁴ Para maior esclarecimento sobre a disposição dos programas nas grades, é cabível explicar que esse levantamento constatou que, das horas programadas fora do horário nobre infantil, algumas pertenciam ao intervalo das 00h às 06h, faixa que tem menor audiência entre o público infantil. Os canais que programaram títulos nesse intervalo foram Discovery Kids (4h), Tooncast (2h54m), ZooMoo (1h15m), Gloob (7h) e Gloobinho (1h30m).

NatGeo Kids	2,1	0,3	2,3
Nick Jr	5,8	0,0	5,8
Nickelodeon	8,4	0,0	8,4
Tooncast	4,2	4,6	8,8
TV Rá-Tim-Bum	12,4	15,5	27,9
ZooMoo	15,8	5,3	21,0
Total (horas)	90,3	53,2	143,5

Fonte: Grades de programação dos canais infantis da TV paga

Dos dados levantados nesta etapa da pesquisa, depreende-se que a maioria dos canais de espaço qualificado excedeu, no período estudado, o mínimo de três horas e meia estabelecido pela Lei 12.485/11 somente com animações nacionais no horário nobre. As exceções são os canais Gloob, Gloobinho, Disney Channel e Disney XD, que cumprem o restante das cotas com produções em *live-action*. Contudo, repara-se que em todos eles, exceto o Gloobinho, sequer haveria a necessidade de serem exibidas as animações nacionais para cumprir as determinações legais, pois suas cotas seriam inteiramente cobertas pelos títulos em *live-action* exibido em suas grades, o que talvez demonstre que têm força, de fato, as produções animadas nacionais.

Do total dos canais listados, foi possível constatar que quase a metade cobre suas cotas exclusivamente pela veiculação de desenhos animados. É o caso dos canais Disney Junior, Nickelodeon, Nick Jr., Tooncast, Boomerang, Cartoon Network e NatGeo Kids. Esse último, por sua vez, embora conste como tendo exibido um número de obras seriadas inferior ao que é exigido por lei, cumpriu a cota com a programação de um filme de animação brasileiro. Embora filmes não tenham sido contemplados por esse estudo, esse é também um reflexo da lei sobre o mercado de animação nacional, uma vez que trata-se, igualmente, de um desenho animado brasileiro atendendo às demandas legais criadas a partir de 2011. É necessário pontuar, entretanto, que, ainda que seja proveitoso o licenciamento do produto para exibição na TV paga, apenas um título foi exibido à exaustão no canal, com doze transmissões realizadas em um mês.

O ZooMoo e a TV Rá Tim Bum exibem um número maior de obras por serem classificados como CABEQ, tendo, portanto, que exibir três horas diárias de conteúdos nacionais no horário nobre, o que implica a transmissão de vinte e uma horas semanais nessa faixa. Nenhum dos dois cobre inteiramente ou excede a determinação legal com

apenas desenhos animados, entretanto, do que é exigido, ambos exibem mais de metade em animações.

Dos CEQ, o canal que mais exhibe animações no horário nobre é o Discovery Kids, que chega a quase dez horas de conteúdo programado na faixa horária, o que corresponde a mais de 300% do que é pedido por lei, um percentual significativo, especialmente tendo em vista que o canal também exhibe obras em *live-action* nacionais. Em segundo lugar está o Cartoon Network, que exhibe quase sete horas e meia de animações nacionais no horário nobre, um valor que vai além do dobro do que é demandado pela lei. Nenhum dos dois, ainda assim, restringe a programação de desenhos animados ao horário nobre; Discovery Kids e Cartoon Network exibem, respectivamente, mais 4,6⁴⁵ e 5,4 horas de animações nacionais fora do horário nobre durante o dia, o que pode indicar que as animações nacionais não compõem as grades dos canais apenas para efeito de cumprimento de cota, mas porque são suficientemente competitivas para constituírem sua programação.

Os resultados se expressam em números: *O Show da Luna* alcançou, em pouco mais de um ano, a posição de líder do canal infantil da Discovery⁴⁶; *Irmão do Jorel* chegou a ser o programa mais assistido do Cartoon Network entre crianças de 4 a 11 anos⁴⁷. Dados mais recentes apontam que *Oswaldo* e *Historietas Mal Assombradas (Para Crianças Malcriadas)*, ambas também do Cartoon Network, figuraram entre os dez programas mais vistos no canal em 2017, ocupando, respectivamente, a quinta e oitava posição⁴⁸. Somados, os dois canais exibem mais de trinta horas semanais de animações brasileiras, o que representa uma vitrine relevante para o mercado nacional: as duas redes foram as líderes de audiência não apenas no segmento infantil, mas em toda a TV por assinatura em 2017⁴⁹.

⁴⁵ Destaca-se que das 8,6 semanais horas exibidas pelo Discovery Kids fora do horário nobre infantil, 4 são programadas entre o intervalo de 00h e 06h, portanto, para falar sobre competitividade dos programas brasileiros, as horas da madrugada foram desconsideradas.

⁴⁶ ALVARENGA, Darlan. Sucesso na TV e 'made in Brazil', Luna é o fenômeno infantil da vez. **G1**. São Paulo. 1 fev. 2016. Mídia e Marketing. Disponível em <<http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2016/02/sucesso-na-tv-e-made-brazil-luna-e-o-phenomeno-infantil-da-vez.html>> Acesso em 12 Jun. 2018.

⁴⁷ BRAVI. “**Irmão do Jorel**” é o desenho mais visto do Cartoon em 2014. 9 mar. 2015. Disponível em <<http://bravi.tv/irmao-do-jorel-e-o-desenho-mais-visto-do-cartoon-em-2014/>> Acesso em 14 jun. 2018.

⁴⁸ Os brasileiros no top 10 do Cartoon Network. **Veja**. 2 abr. 2018. Entretenimento. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/os-brasileiros-no-top-10-do-cartoon-network/>> Acesso em 13 jun. 2018

⁴⁹ VAQUER, Gabriel. Cartoon Network comemora liderança na TV paga em 2017; Dragon Ball Super é destaque. **Observatório da Televisão**. 3 fev. 2018. Notícia da TV. Disponível em <<https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2018/02/cartoon-network-comemora-lideranca-na-tv-paga-em-2017-dragon-ball-super-e-destaque>> Acesso em 12 jun. 2018.

A demanda criada pela lei e os resultados satisfatórios das séries nacionais fizeram os motores da animação nacional aquecerem e, a partir de então, ao que se pode constatar, começou a ser criada uma indústria. Entre 2012 e 2017, 123 projetos de séries de animação tiveram aval para receber incentivos fiscais para sua produção. Como resultado, em 2015, a exibição de desenhos animados nacionais superou em 92% o que era demandado pelas cotas na média anual. Além disso, foram exibidas 83 horas inéditas de animação brasileira na TV por assinatura em 2015 e mais 78 em 2016. (informação verbal)⁵⁰.

A resposta a essa medida já começa a ser percebida pelo público, e não apenas os resultados de audiência permitem que se entenda a receptividade dos espectadores. Segundo o estudo “A Animação que Queremos”, realizado em 2013, dois anos após a efetivação da lei, o público já começava a ter boas expectativas quanto ao cenário nacional de animações, se mostrando aberto para obras nacionais. “Para a pergunta de número doze, o entrevistado deveria responder se acredita ou não que o Brasil tem condições de produzir boas séries e filmes em animação. 84% (283) afirmaram que sim, enquanto apenas 16% (55) responderam que não. Quando questionados sobre qual é a expectativa em assistir uma obra nacional de animação, 19% (66) responderam ter uma expectativa muito boa, 44% (149), apenas boa, 26% (89), indiferente, 8% (26), ruim e apenas 3% (9), muito ruim” (CONTE; ISRAEL, 2015). A resposta à pergunta que diz respeito às expectativas do público quanto a uma produção nacional de animação revela, no entanto, que ainda há um longo caminho a percorrer para que a animação nacional se consolide e passe a atender completamente ao gosto do público do país.

Os efeitos que a lei causou no campo da animação nacional, no sentido de seu crescimento, são diversos e difíceis de serem completamente abrangidos. A lei, conforme defende Letícia Friederich, diretora da Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA), obrigou os canais de TV paga a investirem com seu dinheiro – chamado, informalmente, de “dinheiro bom” – nas séries de televisão independentes para que pudessem compor suas grades com produções nacionais, atendendo à demanda legal. De acordo com ela, após a criação da lei, novos modelos de coprodução passaram a ser empregados, inclusive com a possibilidade de realização de obras que sequer disponham de recursos do FSA, manobra que, segundo ela, pode contribuir para a agilização da

⁵⁰ Informações fornecidas por Debora Ivanov, diretora da Ancine, na edição de 2017 do Anima Forum, em 18 jul. 2017.

produção, pois a utilização do mecanismo pressupõe uma grande espera para aprovação de projetos e liberação de verbas (informação verbal)⁵¹.

Os canais Gloob e Gloobinho foram consultados, na figura de Gabriel Ferraz, líder de conteúdo original, para investigar seus modelos de coprodução. Segundo ele, o padrão de coproduções para obras independentes se caracteriza, de modo geral, pela detenção de 49% dos direitos de propriedade para a Globosat, programadora dos canais. Os 51% restantes são de posse da empresa produtora. A razão de titularidade, entretanto, não corresponde exatamente ao valor investido: “a verdade é que a Globosat acaba entrando com todo o dinheiro nas obras, mas parte do orçamento precisa vir via incentivo fiscal para a obra ser considerada independente” (informação verbal)⁵². Há, ainda, a produção de obras não independentes, para as quais o financiamento do canal é também integral, contudo, nesses casos, os direitos pertencem somente à programadora. No tocante aos títulos de animação, especificamente, quase todos foram organizados seguindo o primeiro modelo, classificados como independentes e com 49% dos direitos pertencendo à Globosat. As únicas exceções são a série *Osmar, a Primeira Fatia do Pão de Forma*, em que a participação do canal foi menor, e a primeira temporada de *S.O.S. Fada Manu*, que já a partir da segunda temporada passou a seguir o modelo padrão.

Dos desenhos animados, quase todos são independentes, excluindo-se apenas a série *Hora do Rock*, ainda por estrear, que é propriedade exclusiva do canal. Diferente de títulos em que apenas os direitos de exibição são adquiridos, as obras sobre as quais os canais têm direitos patrimoniais, mesmo minoritários, permitem que eles usufruam da exploração econômica a partir de sua comercialização. Essas informações revelam uma dinâmica que, se transposta para os demais canais, como é possível supor, leva a crer que diversas obras de animação foram viabilizadas com o advento da lei. A demanda por obras nacionais convida os canais a financiarem obras, seja visando lucro com sua venda para mercados internacionais, seja para elevar o nível das produções ou até mesmo para agilizar o processo de realização.

Fora o impacto envolvendo canais nacionais, o marco legal pôde, ainda, promover a expansão da animação brasileira para além do que se poderia esperar, isto é, o aumento da produção e sua veiculação obrigatória para o público interno. Devido às particularidades de

⁵¹ Entrevista com Letícia Friederich, diretora da ABCA, realizada presencialmente. (Rio de Janeiro, 29 de maio de 2018).

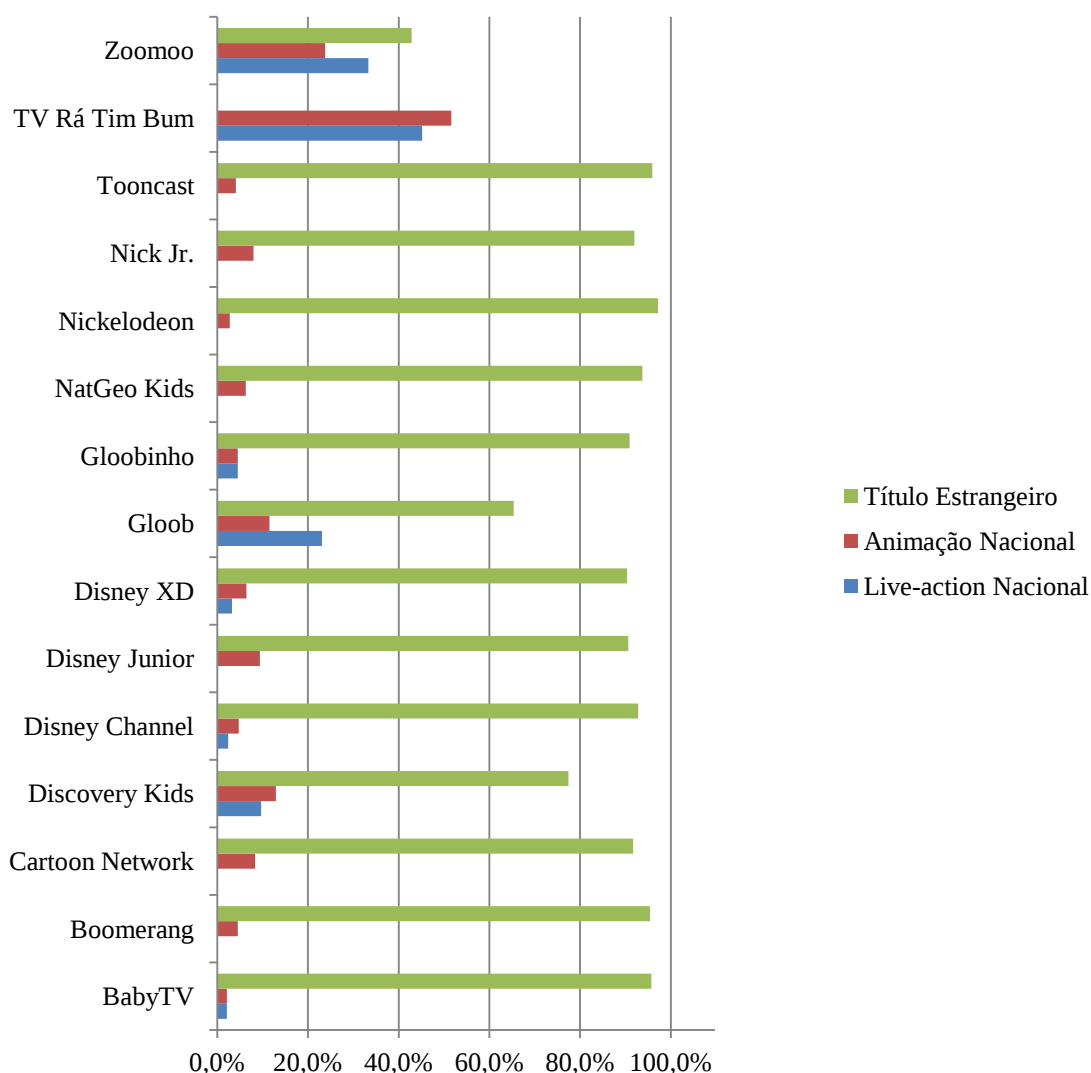
⁵² Entrevista com Gabriel Ferraz, líder de conteúdo original nos canais Gloob e Gloobinho, realizada por telefone (Rio de Janeiro, 25 de junho de 2018).

programação de um dos canais infantis, a animação nacional encontrou, graças à lei, caminhos para ser exibida mesmo fora do Brasil mesmo quando esse não era um objetivo central, conforme apontado por Lopes:

A empresa Turner International do Brasil Ltda, representante legal no Brasil do canal de programação Tooncast, canal infantil de desenhos clássicos que exibe animações durante 24 horas sem intervalo comercial, alegou, em seu pedido de dispensa, que o canal dispõe apenas de um sinal pan regional, ou seja, todos os países da América Latina recebem o mesmo sinal, donde a inclusão de conteúdos brasileiros acarretaria um alto custo em dublagem para o espanhol e para o inglês das produções brasileiras para exibição nas outras praças do canal. Ainda assim, o pedido foi indeferido pela Ancine. No entanto, de acordo com informações publicadas no sítio da Uol³, um incremento na base de assinantes do Canal, com sua entrada na Vivo TV, motivou o Canal a incluir em sua programação a Turma da Mônica, cumprindo, portanto, a cota estipulada .(...) A decisão da Ancine já mostra um primeiro avanço: mirando na ampliação da presença de conteúdo brasileiro nos canais fechados exibidos no país, a Lei acabou acertando o mercado internacional, proporcionando, neste caso, a entrada da turma do Maurício de Souza em outros países. (LOPES, 2015, p. 45)

Entretanto, por mais que a lei tenha servido para envolver os canais na dinâmica de produção e movimentar o mercado, ela ainda não foi suficiente para uma ocupação efetiva da programação com conteúdos nacionais. Obras brasileiras, animadas ou não, não equivalem, em termos quantitativos, às obras estrangeiras presentes nos canais. A partir dos dados coletados das grades de programação, foi feita uma combinação que revela a razão de quantidade entre as séries internacionais e nacionais. Optou-se por fazer a distinção, durante o levantamento, entre obras nacionais de animação e *live-action*, para que se possa conservar o enfoque deste estudo sobre os desenhos animados brasileiros. As informações estão sintetizadas no gráfico a seguir:

Gráfico 1 – Percentual de obras nacionais, obras animadas nacionais e obras estrangeiras exibidas pelos canais infantis da TV por assinatura:



Fonte: Grades de programação dos canais infantis da TV paga

É evidente a predominância de produtos estrangeiros nas grades dos canais infantis. As exceções são o ZooMoo, cujos títulos internacionais correspondem a aproximadamente 43% do total, e a TV Rá Tim Bum, que não exibe nenhum título internacional⁵³. Ambos são CABEQ, portanto, são obrigados por lei a exibirem uma quantidade maior de títulos brasileiros. Dos canais restantes, todos têm mais da metade de suas propriedades composta por obras estrangeiras; excluindo-se o Gloob e o Discovery Kids, todos têm mais de 90% dos seus títulos pertencentes a países do exterior. A animação brasileira ainda tem grandes

⁵³ A única obra do canal que tem participação estrangeira é Vila Sésamo, uma coprodução entre Brasil e Estados Unidos.

obstáculos para que se desenvolva plenamente e que se torne suficientemente competitiva frente aos produtos internacionais. Entre eles, um dos maiores gargalos hoje, segundo Letícia Friederich, diretora da ABCA, é a formação de profissionais para o mercado, que é tradicionalmente um problema no segmento. Existe uma carência por pessoas que sejam capacitadas para as diferentes técnicas que os projetos exigem (informação verbal)⁵⁴, o que retarda o crescimento do mercado. Vêm surgindo, entretanto, progressivamente, novas iniciativas de profissionalização de animadores para atender às novas demandas.

Neste sentido, cabe, ainda, destacar um ponto importante quando se fala da Lei 12.485/11 e da proteção ao conteúdo nacional: a sua data de validade. Determinou-se, durante o processo de elaboração legal, que o instrumento das cotas seria necessário apenas até 2023, doze anos após sua instituição. Com isso, não está assegurada, a partir do ano de 2024, a presença de conteúdos nacionais na TV por assinatura. Se for levado em conta que a indústria de animação no Brasil ainda nem bem se consolidou, mas vem construindo um caminho para se estabelecer, a suspensão das imposições de exibição pode representar um retrocesso para todos os avanços alcançados no campo da animação nesse período.

Não é possível afirmar que essa seja hoje uma indústria sustentável a ponto de não precisar de cotas de programação. Um canal como o Globo, por exemplo, que entre os CEQ tem hoje o maior número de coproduções nacionais, dá preferência à exibição de obras brasileiras em *live-action* em detrimento de desenhos animados, o que é compreensível, uma vez que a realização do primeiro tipo é muito mais simples e rápida do que o segundo. Além disso, embora as obras nacionais tenham provado sua eficiência e competitividade neste período, vale lembrar que poucas séries eram veiculadas na TV por assinatura antes da oficialização da lei e, segundo Lopes (2015), diversos canais ofereceram resistência à lei e às cotas, pedindo à Ancine dispensa do cumprimento de veiculação obrigatória. Em um cenário em que a simples aquisição de direitos de exibição é muito menos custosa do que a coprodução, e posto em consideração que a realização de obras de animação é mais dispendiosa e demorada do que obras em *live-action*, não há garantia de que continue a haver investimentos no segmento após a suspensão das cotas.

⁵⁴ Entrevista com Letícia Friederich, diretora da ABCA, realizada presencialmente. (Rio de Janeiro, 29 de maio de 2018).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa cria indicativos que permitem afirmar com alguma segurança que, de fato, a Lei 12.485/11 serviu ao crescimento do mercado de animação nacional. A partir dela, foi possível compreender que o marco legal, com o estabelecimento de cotas na TV paga, gerou uma demanda por novas produções audiovisuais brasileiras e de novos canais, o que gerou grandes oportunidades para o desenvolvimento do setor.

No decorrer desta pesquisa, traçou-se uma linha de raciocínio que nos permite compreender os efeitos que a Lei da TV Paga causou no mercado nacional de animação. Em uma primeira análise viu-se, sob uma perspectiva histórica, que o espaço para a produção independente nas televisões fechadas nacionais era muito reduzido. Não havia, para este segmento, uma janela verdadeiramente aberta para que as obras nacionais seriadas e independentes pudessem se firmar. No tocante à animação, então, o espaço era ainda menor.

Além disso, ficou evidente que, no campo da animação, em especial, a jornada para uma consolidação da produção nacional como minimamente sustentável foi árdua. Iniciativas esparsas e, em sua maioria, mal sucedidas, foram as poucas representantes de toda a produção nacional no século passado. Apenas nos anos 2000 começaram a despontar algumas iniciativas que verdadeiramente começaram a movimentar o mercado de animação no país, entretanto, sem que se garantisse sua continuidade.

Com os resultados de pesquisa obtidos no terceiro capítulo, chegou-se a um número estimado de que apenas oito séries de animação haviam sido produzidas no país em todo o período que precedeu a lei. Todas foram apenas na primeira década desse século. Entretanto, constata-se que uma movimentação muito maior nesse mercado foi gerada com a oficialização do marco legal, conforme indicam os dados levantados no quarto capítulo.

É notável que, apenas no intervalo em que se realizou a pesquisa, isto é, um mês apenas de cada grade de canal entre abril e junho de 2018, um número muito maior de séries foi ao ar em relação a décadas de produção na história desse país. Constatou-se que, no período estudado, 43 séries nacionais de animação foram exibidas. Em comparação com as oito séries realizadas antes da lei, o número é bastante expressivo.

Depreendeu-se, também, a partir deste estudo, que não somente novas séries estão sendo produzidas em uma escala satisfatória em termos de mercado, mas também elas estão se mostrando suficientemente competitivas para fazer frente às séries internacionais

exibidas nos canais. Algumas foram líderes de audiência entre os canais que estão no topo do ranking da TV Paga. Os produtos nacionais não apenas trazem bons resultados no horário nobre, com o efeito de cumprimento das cotas, mas também contribuem para o bom desempenho dos canais fora da faixa privilegiada. Reparou-se que em diversas grades de programação as animações nacionais não teriam que estar na veiculação obrigatória dos canais, entretanto, elas estavam ali para além de cumprimento de determinações legais, seja no horário nobre, seja porque os canais excediam o número de horas necessárias no horário nobre com obras em *live-action*.

O estudo mostra, entretanto, que, apesar de a indústria ter se fortalecido, crescido e se firmado com a chegada da lei, restam alguns problemas que ainda precisam ser resolvidos para que seja efetivamente consolidada a presença da animação nacional na TV por assinatura, sobretudo com a ameaça de expiração da vigência da lei em 2023. Um deles é a presença excessiva de conteúdos estrangeiros nas grades de programação, aos quais a produção nacional, ainda hoje, não consegue fazer frente. Outro gargalo que se pode apontar é a falta de profissionais que o mercado exige, a carência de formação e técnica, que ainda se mostra um grande entrave para que a animação nacional prossiga de maneira eficiente produzindo para os mercados interno e externo.

Apesar dos bons resultados obtidos com esse estudo, cabe dizer que ainda há muito para ser estudado dentro do tema, uma vez que não muito se fala a respeito da animação produzida aqui no Brasil. Caberia, provavelmente, realizar um estudo em maior profundidade a respeito do histórico da produção de animação no país entre os anos 80 e 2010, de modo que se possa afirmar com clareza os números que se obteve depois da lei em relação ao início da lei. Outra possível abordagem poderia levar em conta todo o período pós-lei, de modo que se chegasse a um número preciso a respeito do quanto foi produzido no país depois de sua promulgação.

Ainda assim, espera-se que este estudo possa trazer esclarecimentos, ainda que de forma mínima, sobre um tema que permanece nas sombras para a academia, e espera-se que ele possa ser uma boa contribuição para a literatura a respeito do campo da animação nacional, podendo servir de base para outros aventureiros que porventura possam vir a estudar sobre o que se produz no país no campo da animação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCINE. **Instrução Normativa nº 100, de 29 de maio de 2012.** Dispõe sobre a regulamentação de dispositivos da Lei nº 12.485/2011 e dá outras providências. Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-100-de-29-de-maio-de-2012>> Acesso em 19 abr. 2018.

ANCINE. **Manual de envio de informações de programação.** 2015. Disponível em <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/ManualEnvioCSV_V%201%200.pdf> Acesso em 11 jun. 2018

ANCINE. **TV por Assinatura no Brasil: aspectos econômicos e estruturais.** 2016. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/estudo_tvpaga_2015.pdf> Acesso em: 18 abr. 2018

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória no 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nos 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 13 de set. 2011. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/L12485.htm#art41> Acesso em 19 abr. 2018.

CONTE, Daniel; ISRAEL, Daniela. **O Cinema de Animação Nacional: O trânsito entre experiências cinematográficas, séries para televisão e a expectativa dos consumidores brasileiros.** Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado no Rio de Janeiro de 4 a 7 de setembro de 2015. Não publicado.

GATTI JUNIOR, Wilian; GONCALVES, Marilson Alves; BARBOSA, Ana Paula Franco Paes Leme. Um estudo exploratório sobre a indústria brasileira de animação para a TV. **REAd. Rev. eletrôn. adm. (Porto Alegre)**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 461-495, ago. 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-23112014000200461&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 12 abr. 2018.

GOMES, Andreia Prieto. História da animação brasileira. **CENA Universitária.** Rio de Janeiro. UERJ, 2008. Disponível em: <<http://www.cena.ufscar.br/wp-content/uploads/historia-da-animacao-brasileira1.pdf>> Acesso em 21 mai. 2018.

IKEDA, Marcelo. Crônica de uma separação: as políticas públicas para o audiovisual e o estímulo à produção independente. **Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación.** V. 19, nº 3, setembro-dezembro, 2012. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/531>> Acesso em: 17 abr. 2018

INAGAKI, Camila M.; de PAULA, Bruna T.; SCHNEIDER Carla. **O legado canadense, através do NFB, no desenvolvimento do cinema de animação no Brasil**. 2012. Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2012. Não publicado.

LIMA, Herverton Souza. **A Lei da TV Paga: impactos no mercado audiovisual**. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, USP, São Paulo, 2015. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-26062015-162615/publico/HEVERTONSOUZALIMA.pdf>> Acesso em: 23 mai. 2018.

LOPES, Denise Maria M. da S. Avanços, retrocessos e estagnações: um balanço da lei 12.485. **Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**. Vol. 17, nº 2, maio-agosto, 2015. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/39>> Acesso em: 19 abr. 2018.

LUCENA JR, Alberto. **Arte da animação: técnica e estética através da história**. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2005.

LUZ, ANIMA, AÇÃO! Direção: Eduardo Calvet. IdeoGRAPH, Canal Brasil. Brasil, 2013. 1 filme, (99min), son., color

MORENO, Antonio. **A Experiência Brasileira no Cinema de Animação**. Rio de Janeiro: ArteNova/Embrafilme, 1978.

MARTINS, Marcus Augustus. As recentes tentativas de formulação de uma legislação para o audiovisual no Brasil. **Revista de informação legislativa**. v. 44, n. 174, abril-junho, 2007. Disponível em: < <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/140972>> Acesso em: 16 mai. 2018

NADER, Ginha. **Walt Disney: um século de sonho**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

POSSEBON, Samuel. **TV por assinatura: 20 anos de evolução**. São Paulo: Save Produção, 2009.

SOUSA, Ana Paula da S. Lei da tv paga: um novo paradigma para a política audiovisual brasileira. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura**, v. 18, n. 3, p. 47-64, maio-agosto, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/5215>> Acesso em: 17 abr. 2018.