

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Ciências Econômicas
Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração

José Lucas Magalhães Aleixo Filho

**CARACTERÍSTICAS DAS LEIS DE INCENTIVO À CULTURA MAIS ATRATIVAS
PARA AS PRODUTORAS CINEMATOGRAFICAS BRASILEIRAS**

Belo Horizonte
2025

José Lucas Magalhães Aleixo Filho

**CARACTERÍSTICAS DAS LEIS DE INCENTIVO À CULTURA MAIS ATRATIVAS
PARA AS PRODUTORAS CINEMATOGRAFICAS BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Administração.

Orientador: Ivan Beck Ckagnazaroff

Coorientador: Aureliano Angel Bressan

Belo Horizonte

2025

:

Ficha catalográfica

Aleixo Filho, José Lucas Magalhães.
A366c Características das leis de incentivo à cultura mais atrativas
2025 para as produtoras cinematográficas brasileiras [manuscrito] / José
Lucas Magalhães Aleixo Filho – 2025.
99 f.: il.

Orientador: Ivan Beck Ckagnazaroff.
Coorientador: Aureliano Angel Bressan.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração.
Inclui bibliografia e anexos.

1. Política cultural – Teses. 2. Indústria cinematográfica –
Teses. 3. Cinema brasileiro – Teses. I. Ckagnazaroff, Ivan Beck.
II. Bressan, Aureliano Angel. III. Universidade Federal de Minas
Gerais. Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração.
IV. Título.

CDD: 361.61981

Elaborada por Leonardo Vasconcelos Renault CRB6-2211
Biblioteca da FACE/UFMG. – 21/2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ATA

FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS
CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISAS EM ADMINISTRAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO do Senhor **JOSÉ LUCAS MAGALHÃES ALEIXO FILHO**, REGISTRO Nº 790/2025. No dia 18 de fevereiro de 2025, às 14:00 horas, reuniu-se de forma remota, por videoconferência, a Comissão Examinadora de Dissertação, indicada pelo Colegiado do Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração do CEPEAD, em 05 de fevereiro de 2025, para julgar o trabalho final intitulado "CARACTERÍSTICAS DAS LEIS DE INVENTIVO À CULTURA MAIS ATRATIVAS ÀS PRODUTORAS CINEMATOGRAFICAS BRASILEIRAS", requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Administração, linha de pesquisa: Estudos Organizacionais, Trabalho e Pessoas. Abrindo a sessão, o Senhor Presidente da Comissão, Prof. Dr. Ivan Beck Ckagnazaroff, após dar conhecimento aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do seguinte resultado final:

☒ APROVAÇÃO

☐ REPROVAÇÃO

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Senhor Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 18 de fevereiro de 2025.

Prof. Dr. Ivan Beck Ckagnazaroff
ORIENTADOR CEPEAD / UFMG

Prof. Dr. Antônio Artur de Souza
CEPEAD/UFMG

Prof. Dr. Armindo dos Santos De Sousa Teodósio
PUC MINAS

Prof. Dr. José Ricardo da Costa Miranda Júnior
Centro Universitário UNA



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Beck Ckagnazaroff, Professor do Magistério Superior**, em 18/02/2025, às 16:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Artur de Souza, Professor do Magistério Superior**, em 19/02/2025, às 10:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Armindo dos Santos de Sousa Teodósio, Usuário Externo**, em 12/03/2025, às 20:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Ricardo da Costa Miranda Junior, Usuário Externo**, em 14/03/2025, às 13:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3954254** e o código CRC **AA48252D**.

Aos meus pais, pelo apoio constante.

AGRADECIMENTOS

A todos que contribuíram para a realização desta dissertação e para a construção da trajetória acadêmica que escolhi trilhar.

Aos professores do Cepead e da UFMG, pelo conhecimento compartilhado ao longo do curso, fundamental para minha formação.

Ao meu orientador, Dr. Ivan Beck Ckagnazaroff, e ao meu coorientador, Dr. Aureliano Angel Bressan, pela dedicação e pela orientação, fundamentais para o aprimoramento deste trabalho.

À Capes, pela concessão da bolsa de estudos, o que possibilitou minha dedicação exclusiva a este estudo.

Aos participantes da pesquisa, pelas respostas e contribuições, essenciais para o sucesso deste trabalho.

A Marcus Vinicius Papa, cuja amizade e entusiasmo pelo cinema sempre foram fontes de inspiração e aprendizado ao longo desta jornada.

Aos meus familiares, especialmente meus pais, Cleinir de Souza Gomes e José Lucas Magalhães Aleixo, pelo apoio constante durante toda a minha trajetória.

RESUMO

Na atualidade, existem diferentes leis de incentivo à cultura destinadas ao setor audiovisual brasileiro, como a Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual e o Fundo Setorial do Audiovisual. Cada uma apresenta características distintas quanto ao tipo de financiamento (se direto ou indireto), ao limite de investimento por projeto, ao tipo de obra audiovisual contemplada, ao prazo para captação de recursos e à necessidade de contrapartida de recursos próprios, por exemplo. Há uma forte dependência das produtoras cinematográficas brasileiras do financiamento público realizado por meio dessas e de outras leis. Considera-se, por isso, importante para o desenvolvimento do setor cinematográfico nacional buscar um entendimento mais profundo da relação entre as produtoras audiovisuais e as leis de incentivo que as financiam. O objetivo desta pesquisa é identificar as características das leis de incentivo à cultura mais atrativas para as produtoras cinematográficas brasileiras. Para tanto, elaborou-se um questionário, por meio do qual elas apontassem suas preferências, com base em uma escala do tipo Likert. A coleta de dados ocorreu ao final de 2024. Com os dados, foi realizada uma Análise Fatorial Exploratória (AFE), para identificar as características das leis que melhor explicassem a variação dos dados, e uma Análise de Conteúdo, para compreender as percepções particulares das produtoras sobre as leis de incentivo à cultura. A AFE possibilitou agrupar as características mais valorizadas pelas produtoras, simplificando os dados e oferecendo uma visão mais clara dos fatores capazes de influenciar suas decisões de financiamento. Identificou-se que características relacionadas ao prazo, especialmente o “Prazo para captação de recursos”, e à estrutura de financiamento do edital, como o “Financiamento direto”, apresentavam maior impacto nas decisões das produtoras. A Análise de Conteúdo, por sua vez, destacou opiniões individuais, a partir de respostas abertas, revelando que temas como a “Burocracia” dos editais e o modelo de financiamento, novamente com destaque para o “Financiamento direto”, são particularmente relevantes. Com base nesses resultados, a pesquisa buscou fornecer informações para aprimorar as políticas públicas voltadas ao setor audiovisual, contribuindo para que as estratégias de fomento estejam mais alinhadas às necessidades e desafios enfrentados pelas produtoras.

Palavras-chave: leis de incentivo à cultura; política pública; setor audiovisual; cinema brasileiro; indústria cinematográfica.

ABSTRACT

Currently, there are different laws that provide incentives for culture aimed at the Brazilian audiovisual sector, such as the Lei Rouanet, the Lei do Audiovisual, and the Fundo Setorial do Audiovisual. Each of these laws has distinct characteristics regarding the type of financing (direct or indirect), the investment limit per project, the types of audiovisual works covered, the deadline for fundraising, and the requirement for self-financing, among other aspects. Brazilian film production companies are highly dependent on public funding provided through these and other incentive laws. Therefore, gaining a deeper understanding of the relationship between audiovisual producers and the laws that finance them is considered important for the development of the national film industry. This study aims to identify the most attractive characteristics of cultural incentive laws for Brazilian film production companies. To achieve this, a questionnaire was developed to allow production companies to indicate their preferences using a Likert-type scale. Data collection took place at the end of 2024. Based on the collected data, an Exploratory Factor Analysis (EFA) was conducted to identify the law characteristics that best explained data variation, along with a Content Analysis to understand producers' specific perceptions of cultural incentive laws. The EFA enabled the grouping of the most valued characteristics by production companies, simplifying the data and providing a clearer understanding of the factors influencing their financing decisions. It was found that characteristics related to deadlines, particularly the "Fundraising Deadline," and the financing structure of the public calls, such as "Direct Financing," had the greatest impact on producers' decisions. The Content Analysis, in turn, highlighted individual opinions based on open-ended responses, revealing that topics such as the "Bureaucracy" of public calls and the financing model, once again emphasizing "Direct Financing," are particularly relevant. Based on these findings, this research seeks to provide insights to improve public policies for the audiovisual sector, ensuring that funding strategies are better aligned with the needs and challenges faced by production companies.

Keywords: cultural incentive laws; public policy; audiovisual sector; brazilian cinema; film industry.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tipos de Condecine.....	31
Quadro 2 – Tipos de CNAE.....	34
Quadro 3 – Informações das produtoras registradas na ANCINE (2023)	41
Quadro 4 – Comparação das leis de incentivo à cultura.....	43
Quadro 5 – Características das leis de incentivo apresentadas no questionário.....	44
Quadro 6 – Temas iniciais das unidades de registro.....	70
Quadro 7 – Categorias de análise.....	75

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Número de filmes brasileiros lançados por ano.....	15
Gráfico 2 – Participação de mercado dos filmes brasileiros por ano (%).....	15
Gráfico 3 – Unidade federativa das produtoras.....	53
Gráfico 4 – Região do município das produtoras.....	54
Gráfico 5 – Quantidade de obras audiovisuais produzidas.....	54
Gráfico 6 – Quantidade de obras audiovisuais produzidas.....	55
Gráfico 7 – Preferências médias e desvios-padrões das características avaliadas.....	57
Gráfico 8 – Avaliação de “Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social” (notas de 1 a 5).....	60
Gráfico 9 – Diagrama de caminhos.....	67
Gráfico 10 – Preferência por mecanismos de incentivo ao audiovisual.....	69
Gráfico 11 – Frequência de ocorrência dos temas nas respostas gerais.....	71
Gráfico 12 – Frequência de ocorrência dos temas nas respostas do Fundo Setorial do Audiovisual.....	71
Gráfico 13 – Frequência de ocorrência dos temas nas respostas da Lei do Audiovisual.....	73
Gráfico 14 – Frequência de ocorrência dos temas nas respostas da Lei Rouanet.....	74

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Preferências médias e desvios-padrões das características avaliadas.....	56
Tabela 2 – Médias e desvios-padrões das notas de "Financiamento Indireto" por grupo de produção audiovisual.....	58
Tabela 3 – Médias e desvios-padrões das notas de "Limite de investimento por projeto" por grupo de produção audiovisual.....	59
Tabela 4 – Índice de Adequação da Amostra (MSA) geral e das variáveis individuais.....	61
Tabela 5 – Cargas fatoriais.....	63
Tabela 6 – Características dos fatores.....	64

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 REFERENCIAL TEÓRICO	18
2.1 Políticas públicas	18
2.2 Políticas públicas para o audiovisual brasileiro	21
2.2.1 Lei Rouanet	21
2.2.2 Instrução Normativa MinC n.º 11, de 30 de janeiro de 2024	25
2.2.3 Lei do Audiovisual	28
2.2.4 Ancine e Condecine	28
2.2.5 Fundo Setorial do Audiovisual	31
2.2.6 Instrução Normativa nº 158, de 23 de dezembro de 2021	33
2.2.7 Instrução Normativa nº 159, de 23 de dezembro de 2021	36
2.3 Discussão sobre os principais mecanismos de fomento ao setor audiovisual	37
3 METODOLOGIA	41
3.1 População-alvo do estudo - produtoras cinematográficas	41
3.2 Quadro comparativo das leis de incentivo à cultura	42
3.3 Instrumento de coleta de dados	44
3.4 Análise Fatorial Exploratória	46
3.5 Análise de Conteúdo	50
4 RESULTADOS E DISCUSSÃO	53
4.1 Perfil das produtoras cinematográficas	53
4.2 Preferências gerais das características das leis de incentivo	56
4.3 Análise Fatorial Exploratória	61
4.4 Análise de Conteúdo	69
5 CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES	77
REFERÊNCIAS	84
ANEXOS	90

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da história do Brasil, foram criadas diversas políticas públicas para desenvolvimento da indústria audiovisual do país. Em cada período da República, a partir da Era Vargas, diferentes leis, decretos, tarifas, instituições e representantes trouxeram formas específicas de incentivo ao setor (SIMIS, 2008). Essas políticas implementadas ao longo da história brasileira resultaram em consequências significativas para o setor audiovisual do país.

Getúlio Vargas, por exemplo, ao assumir a Presidência, concluiu que o cinema nacional deveria ser utilizado como instrumento educativo para a instrução das massas e veículo de comunicação dos ideais nacionalistas do governo (SIMIS, 1997). Por meio da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, o presidente instituiu então o primeiro órgão público brasileiro especializado em cinema: o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), cujo principal objetivo era estimular e difundir filmes de cunho educativo e nacionalista (PEREIRA, 2020), o que resultou em um aumento expressivo deste gênero fílmico no país. Estima-se que em suas três décadas de existência (1936-1966) o INCE tenha produzido mais de 400 filmes, com temas ligados à Biologia, Geografia, História e Literatura, dentre outras disciplinas (CARVALHAL, 2008).

Na Período Democrático (1945-1964) (FAUSTO *et al.*, 1996), o presidente Juscelino Kubitschek criou o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine), através do Decreto nº 50.278, de 17 de fevereiro de 1961 (BRASIL, 1961, Art. 1º). Esse órgão foi responsável por instituir diversas medidas de incentivo ao cinema nacional, como a elaboração de regras para financiamento de filmes, a isenção de impostos sob materiais e equipamentos para empresas da atividade cinematográfica, a alteração do sistema de exibição obrigatória de longas-metragens nacionais, passando a obedecer ao critério de número de dias: um longa nacional a cada 42 dias no ano (SIMIS, 2008).

No Regime Militar (1964-1985) (FAUSTO *et al.*, 1996), o governo criou a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), com o objetivo específico de promover filmes brasileiros no exterior (BRASIL, 1969, Art. 2º). Logo em seu início, porém, o órgão passou por um processo de reformulação, que ampliou suas funções originais, passando a atuar na coprodução, exibição e distribuição de filmes no País, bem como no estabelecimento de subsidiárias em todas as áreas da atividade cinematográfica e no financiamento da indústria audiovisual, incluindo filmes e equipamentos (AMÂNCIO, 2007).

Segundo Amâncio (2007), o desenvolvimento da Embrafilme representou o momento em que a atividade cinematográfica teve sua mais eficiente expressão assegurada no aparato estatal. O marco principal desse processo foi a nomeação de cineastas para conduzir a política cinematográfica no âmbito do órgão, com ampla autonomia administrativa, como a indicação

do produtor e cineasta Roberto Farias para sua direção geral, contando com o apoio explícito da classe cinematográfica. Tal decisão atendia às demandas dos setores organizados, conferindo-lhes a responsabilidade de administrar seu próprio caminho no sentido de maior inserção no mercado. Com isso, na década de 70, a Embrafilme alcançou o marco inédito de produzir mais de 100 filmes por ano, conquistando aproximadamente um terço do mercado nacional.

Essa relação próxima entre Estado e produtores audiovisuais, que durou décadas, foi interrompida no início do Governo Collor, após a grave crise econômica ocorrida no final da década de 80. Logo após assumir a Presidência, em março de 1990, Fernando Collor de Mello implementou um conjunto de medidas que encerrou os incentivos governamentais à cultura e levou a extinção de vários órgãos, como a Embrafilme, o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), que formavam o principal suporte da política cinematográfica nacional. Como resultado imediato, a produção de cinema no país foi severamente afetada: em 1992, apenas três filmes nacionais foram lançados comercialmente, reduzindo a participação nacional no mercado para menos de 1%. Esse rápido declínio do cinema brasileiro, prontamente preenchido por produções estrangeiras, evidenciou o papel fundamental do apoio estatal para a sustentabilidade do segmento (IKEDA, 2012).

Reações desencadeadas no âmbito do setor civil levaram à promulgação da Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991, que oficialmente recebeu o nome de “Lei Federal de Incentivo à Cultura”, mas que popularmente ficou conhecida como “Lei Rouanet”, devido ao seu criador, Sérgio Paulo Rouanet, então secretário de cultura da Presidência da República. Foram diversos os segmentos culturais contemplados, como, artes cênicas, literatura, música, artes visuais e filmes, assim como os teatros e cinematecas construídos. Nos anos imediatamente posteriores a sua regulamentação, a Lei Rouanet gerou resultados de impacto limitado no setor audiovisual, uma vez que a produção de longas-metragens requer um investimento de maior volume e um período de produção mais prolongado, em comparação com outras obras artísticas (IKEDA, 2015).

Em resposta às necessidades específicas do setor, foi criada a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, conhecida como Lei do Audiovisual. Essa lei, bem como a Lei Rouanet, baseiam-se na lógica de incentivo fiscal, na medida em que permitia que empresas ou cidadãos direcionassem parte dos impostos que pagariam ao governo para financiar projetos culturais. Em vez de pagar o imposto integral ao Estado, o contribuinte investe em projetos aprovados por meio dessas leis, ganhando dedução no imposto devido (BRASIL, 1991; BRASIL, 1993). Após a criação dessas leis, houve uma reação positiva do setor cinematográfico brasileiro,

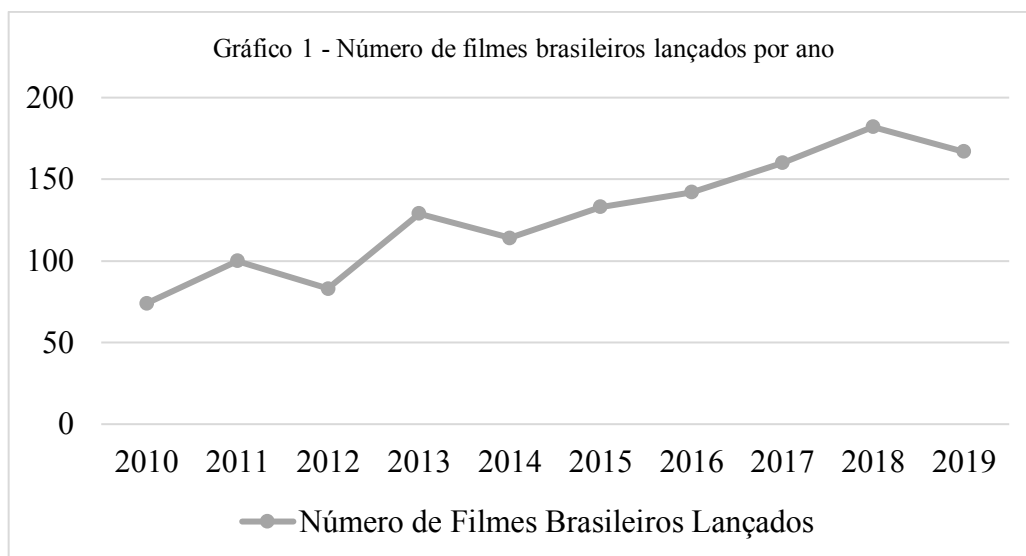
fenômeno conhecido como “Cinema de Retomada”, período entre 1994 e 1998, marcado pelo ressurgimento da produção de longas-metragens nacionais (SILVA, 2011).

Em 2006, foi criado o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil. Diferentemente da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual, que operam mediante o financiamento indireto, o FSA realiza incentivo direto ao setor (BRASIL, 2006). Calabre e Tavares (2021) constatarem que, enquanto as leis de incentivo eram direcionadas prioritariamente para a produção de longas-metragens e séries, o FSA possuía uma abordagem metodológica mais ampla, que englobava todo o setor, resultando em investimentos em múltiplas áreas do segmento cinematográfico, como distribuição, comercialização, exibição e infraestrutura.

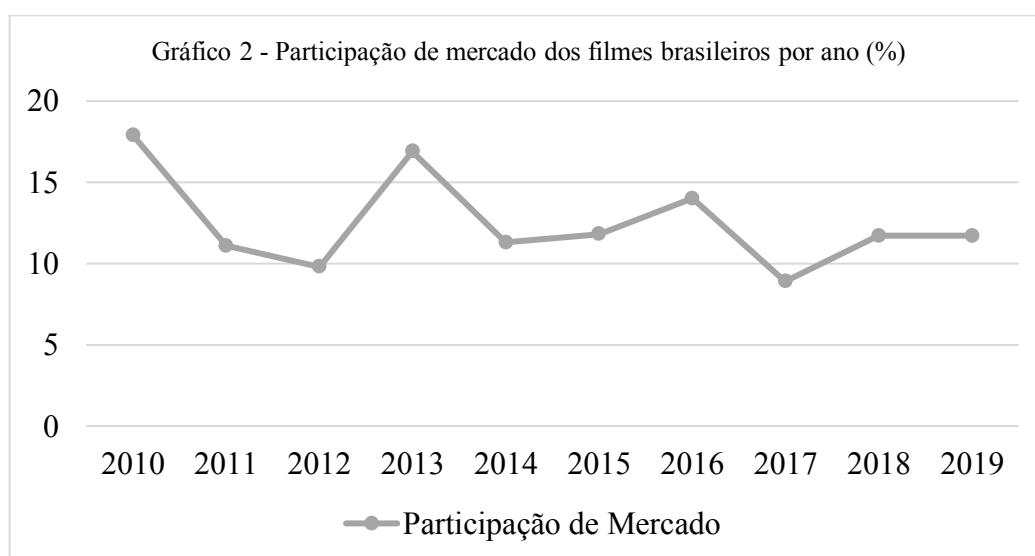
Ao longo dos anos, essas formas de financiamento público tornaram-se parte integrante da rotina das produtoras cinematográficas brasileiras. Em 2016, a Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais (APRO) e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) publicaram o estudo “Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual no Brasil”. Dentre as várias conclusões, essa pesquisa reforçou a importância do financiamento público para a atividade das produtoras brasileiras. Na parte IV deste estudo, foram contactadas 743 produtoras de conteúdo, das quais 209 responderam ao estudo, estando estas distribuídas por todo o País. Segundo a pesquisa, mais da metade das empresas estudadas apresentava mais de 30% de sua verba advinda de financiamento público, enquanto cerca de um terço dependia de mais de 70% desses recursos. Além disso, as produtoras de audiovisual apresentavam acesso limitado ao mercado financeiro para financiar seu crescimento, incluindo opções bancárias e não bancárias. Os dados indicam uma dependência do setor em relação ao financiamento governamental, obtido tanto diretamente por meio de editais, como indiretamente, através das leis de incentivo (ZEIDAN *et al.*, 2016).

De forma geral, a literatura acadêmica concorda que, desde suas implementações, essas políticas, como a Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual e o FSA, têm contribuído para o aumento contínuo dos investimentos no setor e, consequentemente, para o crescimento do número de longas-metragens produzidos anualmente. No entanto, apesar desses avanços, os filmes brasileiros não conseguiram expandir sua participação de mercado, ainda dominado pelas produções norte-americanas (SILVA, 2011; IKEDA, 2015; DE SOUZA e ALEM, 2016).

O relatório "Público, Renda e Número de Lançamentos por Tipo de Distribuidora 2009 a 2023", elaborado pela ANCINE, confirma essa realidade, como demonstram os gráficos a seguir:



Fonte: Dados da ANCINE (2024).



Fonte: Dados da ANCINE (2024).

Na última década, embora o número de lançamentos de longas-metragens brasileiros tenha aumentado de forma quase constante, a participação do setor cinematográfico no mercado nacional registrou queda significativa: de 17,9% em 2010 para 11,7% em 2018 e 2019, percentual distante dos 30% atingidos na época da Embrafilme. Esse declínio revela as dificuldades de consolidação do cinema brasileiro, traduzidas pela falta de competitividade no mercado e, por conseguinte, pela possível necessidade de aprimoramento das políticas públicas em vigor.

É possível concluir que a evolução do setor audiovisual brasileiro está historicamente vinculada às políticas públicas de incentivo, que desempenham papel central no financiamento

das obras e das produtoras cinematográficas. Embora os instrumentos atuais de fomento ao cinema tenham impulsionado o aumento da produção nacional de filmes, o mercado cinematográfico nacional ainda enfrenta desafios relevantes, como a baixa lucratividade e a limitada participação de mercado frente às produções estrangeiras.

A dependência das produtoras em relação ao financiamento público, destacada por estudos como o da APRO e do SEBRAE, reflete a importância de compreender como essas leis de incentivo podem ser estruturadas para melhor atender às necessidades e expectativas das empresas do setor. Nesse sentido, um entendimento aprofundado sobre quais características das leis de incentivo são mais importantes para as produtoras pode ser decisivo para aprimorar a eficácia dessas políticas públicas, promovendo maior sustentabilidade e crescimento do mercado audiovisual nacional.

Dessa forma, o problema de pesquisa que orienta este estudo é: Quais características das leis de incentivo à cultura são mais atrativas para as produtoras cinematográficas brasileiras?

Define-se como objetivo geral desta pesquisa: Identificar e analisar as características das leis de incentivo mais atrativas para os produtores audiovisuais no Brasil, avaliando seus impactos e desafios na prática do setor.

Os objetivos específicos são:

- Mapear as principais leis de incentivo à cultura disponíveis em nível federal e identificar as características específicas que estruturam e diferenciam cada uma delas;
- Mapear as produtoras cinematográficas brasileiras e identificar suas características específicas, quanto a região de atuação, número e tipo de obras audiovisuais produzidas etc.;
- Analisar as preferências das produtoras cinematográficas em relação às leis de incentivo à cultura, apontando os fatores que influenciam essa atratividade.
- Analisar possíveis correlações entre as características das empresas e suas preferências quanto aos mecanismos das leis de incentivo à cultura.

Do ponto de vista teórico, observa-se uma lacuna nos estudos brasileiros que relacionam a formulação de políticas culturais estatais ao desenvolvimento do mercado audiovisual nacional. Simis (2008) aponta que a historiografia cinematográfica brasileira se concentrou majoritariamente na trajetória de cineastas, realizadores e filmes, enquanto temas como mercado, legislação, distribuição, exibição e público foram tratados apenas de forma secundária e superficial. Apesar de alguns esforços para ampliar essa abordagem, os estudos econômicos e jurídicos sobre o setor permaneceram em segundo plano.

Essa limitação aponta para a necessidade de aprofundamento no estudo das relações entre as políticas públicas e o setor audiovisual, especialmente no que tange à estruturação e à

adequação dos mecanismos de fomento à realidade dos produtores cinematográficos brasileiros. Nesse sentido, esta pesquisa busca preencher essa lacuna ao identificar e analisar as características das leis de incentivo à cultura mais atrativas para as produtoras cinematográficas, contribuindo para um entendimento mais preciso sobre como esses mecanismos podem ser aprimorados para melhor atender às necessidades do setor. Ao compreender essas preferências, o estudo visa contribuir para a formulação de estratégias mais alinhadas às necessidades do mercado audiovisual nacional, fortalecendo a sustentabilidade e o crescimento do setor.

Além desta introdução, que contextualiza o tema e apresenta os objetivos da pesquisa, a dissertação está estruturada em outros quatro capítulos. O segundo capítulo discute o referencial teórico, abordando teorias sobre políticas públicas culturais e os principais mecanismos de incentivo ao setor audiovisual brasileiro. O terceiro capítulo descreve a metodologia adotada, detalhando a população-alvo, o instrumento de coleta de dados e as técnicas de análise utilizadas. No quarto capítulo, são apresentados os resultados e a discussão, com a interpretação dos dados obtidos a partir da Análise Descritiva, da Análise Fatorial Exploratória (AFE) e da Análise de Conteúdo. Por fim, o quinto capítulo traz as conclusões do estudo, destacando suas contribuições, limitações e sugestões para pesquisas futuras.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Políticas públicas culturais

As políticas públicas são instrumentos fundamentais para a promoção do desenvolvimento social, econômico e político, na medida em que têm por objetivo abordar temas e desafios complexos, como educação, saúde, segurança, meio ambiente e cultura. A literatura revela uma ampla gama de definições acerca do conceito de políticas públicas. Dye (1972, p. 2) entende que uma política pública é “tudo aquilo que um governo escolhe fazer ou deixar de fazer”. Saravia e Ferrarezi (2006) oferecem uma definição mais objetiva do conceito, entendendo as políticas públicas enquanto um processo contínuo de tomada de decisões para manter o equilíbrio social ou introduzir desequilíbrios, a fim de modificar a realidade existente.

Apesar das divergências, é possível concluir que as definições sobre políticas públicas, de maneira geral, partilham de uma visão holística, ou seja, buscam compreender todo o conjunto de agentes desse campo, como indivíduos, instituições, ideologias e interesses. A partir dessa concepção, Souza (2006, p. 26) estabelece uma fórmula para o conceito: “Pode-se, então, resumir política pública como o campo do conhecimento que busca, ao mesmo tempo, ‘colocar o governo em ação’ e/ou analisar essa ação (variável independente) e, quando necessário, propor mudanças no rumo ou curso dessas ações (variável dependente)”.

As políticas culturais também enfrentam divergências teóricas, já que ainda não existe consenso sobre sua definição ou sobre as modalidades que as compõem. De maneira geral, é possível caracterizar a política cultural como a atuação estruturada do Estado no âmbito da cultura. Lima, Ortellado e Souza (2013), em uma revisão crítica das modalidades de atuação do estado no campo da cultura, propõem uma tipologia histórica das políticas culturais. As políticas de identidade nacional são as mais antigas dentro dessa classificação. Esse tipo de política originou-se dos esforços dos Estados modernos, ainda antes do século XX, para consolidar a identidade nacional e institucionalizar concepções que promovam a coesão social de uma comunidade.

No Brasil, um exemplo marcante ocorreu durante o governo de Getúlio Vargas, quando o presidente implementou, na década de 30, um projeto de modernização cultural voltado à “construção de uma identidade nacional que rompesse com os paradigmas tradicionais e buscasse valorizar e exaltar o povo brasileiro e nossas raízes culturais, integrando o conhecimento científico com a vida social e cultural da nação” (GREGIO e PELEGRINI, 2017, p. 89). O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) foi um dos principais instrumentos

desse projeto, difundindo obras voltadas para o processo educativo e a divulgação científica e técnica, com a proposta de contribuir para a formação de um novo país (ASSIS, 2014).

Há também as políticas de proteção à indústria cultural nacional, especialmente a partir do momento em que os Estados Unidos assumiram a liderança no mercado cultural global, a partir da década de 1920, ameaçando a diversidade e a autonomia das produções locais (LIMA, ORTELLADO e SOUZA, 2013). No caso do cinema, fixar as cotas de tela, que correspondem a uma reserva de mercado para exibição de filmes nacionais, foram uma das medidas mais comuns em diversos países. No Brasil, a primeira lei de cota de tela para obras nacionais foi o Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939, que instituiu, dentre outras normas, a obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem nacional em todas as sessões nas salas de cinema, além de exigir a exibição de um longa-metragem anualmente (BRASIL, 1939). Desde então, o sistema de cotas foi reformulado diversas vezes. Atualmente, estabelece um percentual de sessões destinadas à exibição de longas-metragens nacionais que varia de 7,5% a 16%, conforme o número de salas do grupo exibidor (BRASIL, 2024).

Volkerling (1996) propõe uma divisão teórica que identifica dois momentos distintos da história das políticas culturais, abordagem que tem sido amplamente debatida por outros autores. O primeiro período é marcado por políticas que buscavam universalizar a “alta cultura”, promovendo seu acesso no contexto do Estado de Bem-Estar Social. Essas ações, portanto, visavam democratizar bens e serviços culturais antes restritos à elite. O segundo período surge como crítica ao elitismo da etapa anterior, vista como uma espécie de imposição paternalista de valores culturais. A partir disso, propuseram-se políticas que subsidiavam e ampliavam o acesso a diversas manifestações culturais, considerando a pluralidade e diversidade de múltiplos segmentos sociais. Nesse sentido, houve uma oposição entre a difusão da cultura consagrada e a valorização das práticas culturais populares ou comunitárias. Como detalhado posteriormente, os textos da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual refletem essa busca pelo incentivo às diferentes expressões culturais populares do Brasil.

Chartrand e McCaughey (1989) ganharam grande espaço no campo de pesquisa das políticas culturais ao propor quatro modelos de financiamento estatal para a cultura.

- Estado Facilitador – caracterizado pelo incentivo por meio de isenções fiscais, permitindo que doações de indivíduos e empresas sejam dedutíveis de impostos. Seu objetivo é promover a diversidade artística, apoiando o processo criativo, sem priorizar estilos ou padrões específicos, deixando as escolhas para os doadores privados. Tal abordagem é aleatória, dependendo dos gostos e das condições financeiras dos patronos privados, enquanto os artistas ficam sujeitos às dinâmicas do mercado e a sua capacidade de atrair esses financiadores. Este é

um modelo tipicamente estadunidense, marcado pela separação entre a Igreja e o Estado, a economia de mercado e a filantropia privada.

- Estado Mecenaz – o financiamento às artes é realizado por meio de conselhos de arte autônomos. O governo define o montante total de recursos, mas não decide quais artistas ou organizações receberão o apoio, delegando essa função a um conselho composto por especialistas e artistas profissionais, que avaliam os projetos com base na excelência artística. Este modelo promove a criatividade, priorizando altos padrões artísticos. Embora seja elogiado por fomentar a excelência, também enfrenta críticas por ser considerado elitista, já que pode apoiar obras pouco acessíveis ao público geral ou controversas. Um exemplo clássico é o Reino Unido, que adotou o papel de mecenas durante a Segunda Guerra Mundial e, posteriormente, criou o *Arts Council of Great Britain* e outras agências similares.

- Estado Arquiteto – o financiamento às artes é gerido por um ministério ou pelo Departamento de Cultura, em que burocratas decidem quais artistas e organizações serão apoiados. O foco principal está na integração das artes com as políticas de bem-estar social. Neste modelo, os artistas têm sua condição econômica vinculada a sindicatos oficiais e, uma vez membros, podem obter segurança de renda, como servidores públicos. A receita das artes depende quase exclusivamente de recursos governamentais, com pouca influência de bilheteria ou doações privadas, embora as escolhas artísticas permaneçam geralmente autônomas. Sua força está em garantir estabilidade financeira aos artistas, reduzindo a dependência de sucesso comercial. Contudo, o financiamento garantido no longo prazo pode resultar em estagnação criativa. Exemplos notáveis incluem a Holanda, onde o governo apoia amplamente as artes e fornece renda anual garantida a diferentes tipos de artistas.

- Estado Engenheiro – o governo detém todos os meios de produção artística, apoiando apenas obras que atendam a padrões políticos de excelência. Decisões de financiamento são tomadas por comissários políticos, com foco na educação política, não na excelência artística. As políticas são revisionistas, ajustando-se à linha partidária vigente. Artistas devem pertencer a sindicatos oficiais aprovados pelo partido e os empreendimentos artísticos são de propriedade estatal. Este modelo é atrativo para regimes totalitários, pois direciona a criatividade artística para metas políticas. Sua fraqueza reside na subordinação total da arte a objetivos políticos ou comerciais. Isso gera repressão criativa, fomentando movimentos culturais subterrâneos e contraculturais. O Estado Soviético, a partir do Plano Quinquenal de Stalin, em 1932, adotou o papel de Engenheiro, instituindo o Realismo Socialista como forma e conteúdo obrigatórios (CHARTRAND e MCCAUGHEY, 1989).

É importante destacar que as categorias teóricas, como as propostas por Volkerling (1996) e por Chartrand e McCaughey (1989), entre outras, não se aplicam de forma isolada na prática. Pelo contrário, elas se interagem e se combinam, fazendo com que as ações do Estado sejam marcadas por múltiplos referenciais teóricos.

No Brasil, as políticas públicas atuais, como a Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual e o Fundo Setorial do Audiovisual, exemplificam essa convergência, como será explicado mais adiante. A Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, por exemplo, têm forte afinidade com o modelo do Estado Facilitador, proposto por Chartrand e McCaughey (1989), pois se baseiam na isenção fiscal e delegam a seleção à iniciativa privada. De outro lado, o FSA se alinha mais ao modelo do Estado Mecenaz, oferecendo incentivos de forma direta e sob a coordenação de um órgão estatal, a ANCINE. De maneira geral, os três mecanismos, especialmente a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, também refletem o segundo período descrito por Volkerling (1996), no qual obras culturais populares ou comunitárias ganham destaque nas ações do Estado.

Compreendidas as diferentes influências e modelos que orientam as políticas culturais, passa-se a analisar na seção seguinte as legislações específicas, para entender como esses mecanismos funcionam na prática.

2.2 Políticas públicas para o audiovisual brasileiro

2.2.1 Lei Rouanet

Em 1990, o então presidente Fernando Collor de Mello decretou um conjunto de medidas que encerrou os incentivos governamentais na área cultural, resultando na extinção de diversos órgãos, incluindo o próprio Ministério da Cultura, transformado em uma secretaria do governo. No setor cinematográfico, foram extintas as já citadas Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) (IKEDA, 2015).

Além disso, havia até então a Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, conhecida popularmente como Lei Sarney, que tinha por objetivo financiar a produção cultural no país. Como descrito pela Agência Senado, essa política foi apresentada pela primeira vez por José Sarney de Araújo Costa, em 1972, durante seu primeiro mandato como senador. Devido às dificuldades enfrentadas para implementar uma parceria público-privada durante a ditadura militar, a proposta não obteve aprovação. Em 1986, após o fim da ditadura, Sarney se tornou presidente. Então, quatorze anos após sua proposta inicial, ele finalmente conseguiu implementar a primeira lei de incentivo fiscal para atividades artísticas no País (BRASIL,

2011).

A Lei Sarney apresentava um viés liberal, permitindo que empresas ou produtores previamente cadastrados no Estado direcionassem recursos privados para projetos culturais, de modo a abater o valor investido no imposto de renda. Esse valor poderia ser descontado na proporção de 100% para doações, 80% para patrocínios e 50% para investimentos, observado o limite máximo de 10% da renda bruta para pessoas físicas e 2% do imposto devido para pessoas jurídicas (BRASIL, 1986a, Art. 1º). As negociações quanto à valores, formas de captação e uso dos recursos cabiam ao mercado, sem participação do Poder Público.

Em 1990, essa política também foi eliminada pelo governo Collor, sob a alegação de fraudes que, no entanto, nunca foram comprovadas, mesmo após inquéritos administrativo e judicial (MOISÉS, 1998). Desse modo, entre março de 1990 e dezembro de 1991, o Governo Federal não realizou nenhum investimento na área da Cultura. Diante dessa ausência, a maior parte das atividades culturais foi mantida por estados e municípios (CALABRE, 2007). Em 1992, último ano do governo Collor, apenas três filmes brasileiros foram lançados (MARSON, 2006).

Nesse cenário, houve a criação da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, que oficialmente recebeu o nome de Lei Federal de Incentivo à Cultura, mas popularmente ficou conhecida como Lei Rouanet, devido ao seu criador, Sérgio Paulo Rouanet, então secretário de cultura do governo Collor (IKEDA, 2015). A Lei Sarney serviu de inspiração para a Lei Rouanet, uma vez que a nova legislação também se utiliza de um modelo de renúncia fiscal, dentre outros mecanismos (MOISÉS, 1998).

Pela Lei Rouanet, foi instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que tem por objetivo ampliar o acesso à cultura e a produção cultural em todas as regiões do país; apoiar, valorizar e difundir as manifestações artísticas brasileiras; proteger as expressões culturais e preservar o patrimônio nacional; e estimular a produção cultural como geradora de renda, emprego e desenvolvimento para o País (BRASIL, 1991, Art. 1º). O PRONAC conta com três mecanismos fundamentais para arrecadar e distribuir recursos à cultura: o Fundo Nacional da Cultura (FNC), os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e os incentivos a projetos culturais, pelo modelo de renúncia fiscal (BRASIL, 1991, Art. 2º).

Para obter acesso a esses recursos os projetos culturais devem ser previamente aprovados pelo Poder Público federal e atender, pelo menos, a um dos seguintes objetivos: incentivar a formação artística e cultural; fomentar a produção cultural e artística; preservar e difundir o patrimônio artístico, cultural e histórico; estimular o conhecimento dos bens e valores culturais; e apoiar outras atividades culturais e artísticas não alinhadas às linhas previamente

destacadas, porém de importância significativa para a cultura do país (BRASIL, 1991, Art. 3º).

O Fundo Nacional da Cultura (FNC) surgiu da ratificação do Fundo de Promoção Cultural (FPC), criado pela Lei Sarney. No entanto, o FNC e o FPC apresentam estruturas de financiamento consideravelmente distintas. Enquanto o FPC era financiado por doações de contribuintes do imposto de renda e dotações orçamentárias (BRASIL, 1986b, Art. 3º), o FNC se utiliza de recursos do Tesouro Nacional, doações, legados, subvenções e auxílios (BRASIL, 1991, Art. 5º). O FNC tem como princípio básico a distribuição regional equitativa desses recursos, estimulando uma visão interestadual e diversa e priorizando investimentos em áreas artísticas e culturais com menos possibilidade de desenvolvimento com recursos próprios (BRASIL, 1991, Art. 4º). Portanto, o FNC reforça um importante papel de redistribuição de recursos, conforme aponta Volkerling (1996), ao ampliar o acesso e valorizar práticas culturais populares, em oposição às políticas elitistas focadas na cultura consagrada.

O FNC cobre até 80% do valor total de cada projeto, contanto que o proponente, mesmo sendo pessoa jurídica de direito público, comprove que possui o valor restante ou que está apto a conseguir o financiamento necessário por meio de outra fonte previamente especificada (BRASIL, 1991, Art. 6º). Sendo assim, o Fundo representa um investimento direto do Estado no setor cultural, mediante a aplicação de recursos do orçamento da União em projetos específicos, selecionados, majoritariamente, por meio de editais. O apoio pode ser feito sob a forma de fundo perdido ou de empréstimos reembolsáveis (BRASIL, 1991, Art. 5º). Após diversas reedições, o FNC passou a ser administrado pelo Ministério da Cultura, responsável pela aprovação dos projetos culturais (BRASIL, 1999, Art. 1º).

Os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) consistem em uma comunhão de recursos destinados à aplicação em projetos culturais e artísticos (BRASIL, 1991, Art. 8º). Na prática, são fundos de investimentos lançados por empresários da indústria cultural no mercado. Dessa forma, compete à Comissão de Valores Mobiliários (CVM) disciplinar a constituição, o funcionamento e a administração desses fundos, respeitando as disposições gerais da Lei Rouanet (BRASIL, 1991, Art. 10º). Esses fundos gozam de incentivos fiscais, tais como a isenção do imposto sobre operações de crédito, câmbio e seguro, assim como do imposto sobre renda e proventos de qualquer natureza (BRASIL, 1991, Art. 14º).

Os Ficart devem ser direcionados a projetos culturais de maior cunho comercial, como a produção comercial de instrumentos musicais, discos, fitas, vídeos e filmes; a produção comercial de espetáculos teatrais, de dança, música, canto e circo; a edição comercial de obras relativas às ciências, às letras e às artes; a construção, restauração, reparação ou equipamento de salas e outros ambientes destinados a atividades com objetivos culturais, de propriedade de

entidades com fins lucrativos; bem como outras atividades comerciais ou industriais, de interesse cultural, assim consideradas pelo Ministério da Cultura (BRASIL, 1991, Art. 9º). Os rendimentos e ganhos de capital gerados pelo Ficart são distribuídos aos cotistas no momento de alienação ou resgate das quotas (BRASIL, 1991, Art. 16º).

A Lei Rouanet também prevê a possibilidade de incentivos a projetos culturais por meio do modelo de mecenato privado. Nesse caso, pessoas físicas ou jurídicas tributadas com base no lucro real podem aplicar parcelas do seu imposto de renda em doações ou patrocínios a atividades culturais. Essa aplicação pode ser realizada diretamente a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou jurídicas de natureza cultural, bem como através de contribuições ao FNC, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos pela Lei Rouanet (BRASIL, 1991, 18º). De modo geral, a doação ocorre quando não há contrapartida por parte do incentivador, enquanto o patrocínio implica financiamento com fins promocionais para quem investe (BRASIL, 1991, 23º).

Em princípio, é permitido que todos os setores culturais se beneficiem dos incentivos fiscais previstos pela Lei Rouanet. Entretanto, a legislação estabelece prioridades na distribuição desses incentivos, considerando as demandas históricas particulares de cada área. Essas prioridades decorrem do nível de renúncia fiscal oferecido aos investidores, uma vez que, quanto maior é o retorno fiscal, mais fácil é a captação de recursos destinados aos projetos. Os níveis de renúncia fiscal são estabelecidos pelos Artigos 18º e 26º da Lei.

O Artigo 18º da Lei define que os projetos que podem receber 100% de renúncia fiscal devem atender aos segmentos de artes cênicas; livros de valor artístico, literário ou humanístico; música erudita, instrumental ou regional; exposições de artes visuais; doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos; produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual; preservação do patrimônio cultural material e imaterial; e construção e manutenção de salas de cinema e teatro, que poderão funcionar também como centros culturais comunitários, em municípios com menos de 100.000 habitantes (BRASIL, 1991, Art. 18º).

O Artigo 26º da Lei define que, para projetos não enquadrados nas categorias do Artigo 18º, o valor incentivado pode ser deduzido do imposto de renda na proporção de 80% para doações e 60% para patrocínios, no caso de pessoas físicas, e 40% para doações e 30% para patrocínios, no caso de pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real. Para projetos enquadrados nesse artigo, as pessoas jurídicas podem abater o total dos investimentos como despesa operacional. Na prática, isso significa que as empresas podem diminuir aquilo que é

contabilizado como lucro, pagando ainda menos impostos.

O valor máximo das deduções desses artigos deve ser fixado anualmente pelo presidente da República, com base em um percentual da renda tributável das pessoas físicas e jurídicas (BRASIL, 1991, Art. 26º). Segundo site oficial do governo, consultado em 2025, o limite atual de dedução é de 6% do imposto devido para pessoas físicas e 4% do imposto devido para pessoas jurídicas (BRASIL, 2022).

Os projetos devem ser apresentados ao Ministério da Cultura, ou a quem este delegar atribuição, para análise e aprovação, com base nos objetivos estabelecidos pelo PRONAC. São aprovados considerando o princípio da diversificação, em termos tanto de segmento quanto de beneficiário. Isso é medido com base no volume de recursos, no número de projetos, na capacidade de execução correspondente e na quantia total disponível para renúncia fiscal a cada ano (BRASIL, 1991, Art. 19º). Além disso, os projetos submetidos não estão sujeitos a avaliações subjetivas relacionadas ao seu mérito artístico ou cultural (BRASIL, 1991, Art. 22º).

2.2.2 Instrução Normativa MinC n.º 11, de 30 de janeiro de 2024

Instruções Normativas (INs) são atos normativos que complementam leis e decretos, estabelecendo diretrizes para a execução de normas. Elas são emitidas por autoridades administrativas, como unidades executoras do Poder Executivo, com o objetivo de fornecer orientações claras e práticas para a aplicação das leis às quais estão vinculadas (FUNAI, 2021). No caso da Lei Rouanet, sua Instrução Normativa mais recente, até o momento da realização desta pesquisa, é a Instrução Normativa MinC n.º 11, de 30 de janeiro de 2024. Ela estabelece procedimentos relativos à apresentação, à recepção, à seleção, à análise, à aprovação, ao acompanhamento, ao monitoramento, à prestação de contas e à avaliação de resultados de projetos relativos ao mecanismo de renúncia fiscal do PRONAC, previsto na Lei Rouanet (BRASIL, 2024, Art. 1º).

A submissão dos projetos deve ocorrer pela plataforma virtual do Sistema de Acesso às Leis de Incentivo à Cultura (Salic). Durante o processo de inscrição, o proponente deve fornecer um orçamento detalhado, incluindo a descrição de cada item necessário para a execução do projeto, o detalhamento das etapas, os custos associados e suas fontes de financiamento, dentre outros documentos. As propostas precisam ser submetidas com uma antecedência mínima de 60 dias antes da data planejada para o começo da pré-produção, exceto em situação excepcionais (BRASIL, 2024, Art. 4º). O intervalo para submissão de propostas culturais estende-se do dia 1º de fevereiro até o dia 31 de outubro de cada ano (BRASIL, 2024, Art. 5º).

Os limites quanto às quantidades e valores dos projetos são: 4 projetos ativos, no total

de R\$ 1.000.000,00 para pessoa física ou microempreendedor individual (MEI); 8 projetos ativos, no total de R\$ 6.000.000,00 para as demais sociedades unipessoais; e 16 projetos ativos, no total de R\$ 10.000.000,00 para as demais pessoas jurídicas. O montante máximo autorizado para arrecadação por projeto é restrito a R\$ 1.000.000,00, salvo as devidas exceções (BRASIL, 2024, Art. 7º).

A Instrução Normativa estabelece também limites específicas para projetos audiovisuais, sendo de R\$ 300.000,00 para curtas metragens; R\$ 800.000,00 para médias metragens até 49 minutos; R\$ 1.000.000,00 para médias metragens entre 50 e 70 minutos; R\$ 65.000,00 por episódio para programas de TV; e R\$ 30.000,00 por episódio para webséries, dentre outros (BRASIL, 2024, Art. 20º). É possível observar que não há limites para longas-metragens, uma vez que esse tipo de produção não pode ser financiado pela Lei Rouanet.

Os projetos devem contar com medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartidas sociais. Nesse sentido, os projetos comunicacionais devem conter recursos de acessibilidade às pessoas com deficiências intelectuais, auditivas ou visuais, de modo a permitir o acesso ao conteúdo produzido pela ação cultural (BRASIL, 2024, Art. 27º). Quanto à democratização do acesso, o plano de distribuição do projeto deve prever medidas que promovam ou ampliem a possibilidade de acesso aos bens, produtos e atividades culturais, especialmente para as camadas da população menos privilegiadas ou excluídas do exercício de seus direitos culturais por sua condição socioeconômica ou outras circunstâncias. Isso inclui disponibilização de ingressos gratuitos e meias-entradas, dentre outras possibilidades (BRASIL, 2024, Art. 29º).

As propostas culturais que envolvam a venda de ingressos ou produtos culturais devem incluir atividades formativas culturais obrigatórias, chamadas de contrapartidas sociais. Essas medidas, direcionadas aos estudantes e professores de instituições públicas de ensino, consistem em bolsas de estudo ou estágios em gestão cultural e artes; e ensaios abertos, cursos, treinamentos, palestras, exposições, mostras e oficinas, dentre outras possíveis medidas sugeridas pelo proponente (BRASIL, 2024, Art. 32º). Nesse sentido, a política tenta promover processos de acessibilidade e formação cultural/artística.

As propostas culturais, depois de apresentadas no Salic, passam por uma análise progressiva de admissibilidade, em que é avaliada a adequação do projeto à regulamentação relativa ao uso do incentivo fiscal, ao atendimento das finalidades e objetivos previstos na Lei Rouanet e ao enquadramento à área e segmento colocados pelo proponente (BRASIL, 2024, Art. 33º). Se aprovadas nessa fase, o processo de captação pode ser iniciado assim que a Portaria de Autorização para Captação de Recursos for publicada no Diário Oficial da União (BRASIL,

2024, Art. 34º).

Uma vez atingida a captação mínima de 10% do valor estipulado, o proponente pode adequar o projeto à realidade da execução, quando é permitido realizar mudanças na proposta original. Após esse período, o projeto é submetido à análise da documentação e das medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartidas sociais, entre outros aspectos relevantes ao projeto cultural (BRASIL, 2024, Art. 35º). Em seguida, o projeto é encaminhado para uma análise técnica, contendo avaliações acerca da equipe técnica, do cronograma e do orçamento, dentre outros elementos (BRASIL, 2024, Art. 36º).

Depois da aprovação do projeto nessas etapas, inicia-se o prazo para captação de recursos, que tem duração de até 24 meses, contados a partir do término do exercício fiscal subsequente àquele em que ele foi aprovado, exceto em casos específicos (BRASIL, 2024, Art. 42º). Os recursos devem ser captados na “conta captação” e utilizados na “conta movimentação” (BRASIL, 2024, Art. 38º). Os recursos de patrocínio ou doação são disponibilizados para movimentação quando o projeto captar 20% do seu custo total (BRASIL, 2024, Art. 39º). A primeira transferência para a conta movimento é realizada pelo Ministério da Cultura após verificar a regularidade do proponente mediante trilhas de controle, bem como a Certidão Negativa de Débitos (CND) e o Cadastro Informativo de Créditos Não Quitados do Setor Público Federal (Cadin). As demais transferências não estão sujeitas a esse requisito (BRASIL, 2024, Art. 40º).

O monitoramento da execução dos projetos culturais será realizado pela Secretaria de Economia Criativa e Fomento Cultural e pela Secretaria do Audiovisual, garantindo a realização de seus objetivos e sua conformidade financeira (BRASIL, 2024, Art. 50º). Os gastos financeiros do projeto devem ser detalhados no Salic por meio de documentos comprobatórios, como cópias das notas fiscais, recibos diversos, faturas e contracheques, dentre outros (BRASIL, 2024, Art. 54º). Após finalizado o projeto, o proponente deve entregar o relatório final no sistema, contendo comprovação da realização do objeto proposto, comparativo de metas propostas com os resultados alcançados e comprovação dos produtos por meio de exemplar de produto, dentre outras informações (BRASIL, 2024, Art. 55º).

Por fim, há uma avaliação dos resultados do projeto, na qual se procede à análise do objeto e das ações preponderantes do projeto e à avaliação de possíveis inconformidades de execução física ou financeira e relatório de eventual visita técnica *in loco* realizada durante a execução do projeto (BRASIL, 2024, Art. 59º). A avaliação considera a prestação de contas como aprovada, quando não verificadas irregularidades no produto; aprovada com ressalvas, no caso de inadequações de ordem financeira e alterações sem anuência no projeto cultural,

dentre outras irregularidades; ou reprovada, nas hipóteses de omissão no dever de prestar contas ou dano ao erário decorrente de dolo, má-fé, ou descumprimento do objeto (BRASIL, 2024, Art. 60º).

Nesse último caso, o proponente deve recolher os recursos que tenham sido ilegalmente aplicados, em até 20 dias (BRASIL, 2024, Art. 63º). Esgotado esse prazo, o proponente devedor é considerado em mora, inscrito no Cadin (BRASIL, 2024, Art. 65º), bem como impossibilitado de apresentar novas propostas, prorrogar prazos de captação dos seus projetos em execução, aprovar novos recursos para captação e receber recursos decorrentes de outros mecanismos do PRONAC (BRASIL, 2024, Art. 70º). O recolhimento ao FNC dos recursos que foram irregularmente aplicados e identificados durante a avaliação de resultados cancela o registro de inadimplência e a sanção de inabilitação, desde que não haja outras irregularidades associadas (BRASIL, 2024, Art. 72º).

2.2.3 Lei do Audiovisual

Nos anos imediatamente posteriores a sua implementação, a Lei Rouanet gerou resultados de impacto limitado no setor audiovisual, evidenciado pelo escasso número de apenas três filmes produzidos em 1992 (MARSON, 2006). O investimento no setor audiovisual torna-se menos atrativo devido à necessidade de um financiamento de maior volume e a um período de produção mais prolongado, em comparação com outras formas artísticas. Esse cenário levou à criação, no governo de Itamar Franco, da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, conhecida como Lei do Audiovisual, como resposta às necessidades específicas do segmento (IKEDA, 2015).

A Lei do Audiovisual tem por objetivo fomentar a produção cinematográfica nacional independente. Em seu Art. 1º, define-se que os contribuintes que adquiram quotas representativas dos direitos de comercialização de obras audiovisuais independentes podem deduzir o valor investido do imposto de renda. Essas quotas funcionam como ações, razão pela qual devem ser comercializadas no mercado de capitais e regulamentadas pela CVM. Nesta modalidade, os contribuintes se tornam sócios do filme e, em caso de lucro da obra, podem receber uma porcentagem do ganho proporcional a seus investimentos (BRASIL, 1993, Art. 1º). Dessa forma, ao contrário da Lei Rouanet, em que o patrocínio ou a doação não resultam em vantagem financeira para o investidor, na situação descrita pelo Art. 1º da Lei do Audiovisual, existe a possibilidade de retorno financeiro, garantida por previsão legal.

Os valores aplicados podem ser deduzidos em 100% no imposto de renda, com limite de 3% do imposto devido pelas pessoas físicas e 1% do imposto devido pelas pessoas jurídicas

tributadas com base no lucro real. As pessoas jurídicas podem, também, abater o total dos investimentos como despesa operacional (BRASIL, 1993, Art. 1º). Por meio da Lei nº 9.323, de 5 de dezembro de 1996, o percentual do imposto devido pelas pessoas jurídicas que pode ser abatido do imposto de renda por meio dessa modalidade aumentou de 1% para 3% (BRASIL, 1996, Art. 1º).

Em 2006, por intermédio da Lei nº 11.437 de 28 de dezembro de 2006, foi acrescentado à Lei do Audiovisual o Artigo 1º-A, conferindo nova modalidade de incentivo: o contribuinte pode deduzir do imposto de renda o valor investido no patrocínio de obras audiovisuais. Desse modo, os investidores se tornam patrocinadores, e não mais sócios do filme, de modo que não possuem participação nos ganhos da obra. Isso mantém a receita do filme com seus produtores diretos. Os valores aplicados podem ser deduzidos em 100% no imposto de renda, com limite de 6% do imposto devido pelas pessoas físicas e 4% do imposto devido pelas pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real. Outra diferença é que as pessoas jurídicas não podem contabilizar os investimentos como despesa operacional (BRASIL, 1993, Art. 1º-A).

O Artigo 2º da Lei reintroduz o Artigo 13º do Decreto-Lei nº 1.089, de 2 de março de 1970, que estabelece que os rendimentos provenientes da exploração de obras audiovisuais estrangeiras em território nacional e enviados ao exterior estão sujeitos a uma taxa de imposto de 25% na fonte (BRASIL, 1993, Art. 2º). Isso abre caminho para outra possibilidade de incentivo, conforme descrito no Artigo 3º. Nesta modalidade, as empresas que estão sujeitas ao imposto mencionado anteriormente podem destinar 70% do seu valor para a produção de obras cinematográficas brasileiras independentes de longa metragem, assim como para a coprodução de telefilmes e minisséries brasileiras independentes, entre outras formas de produção audiovisual. Essas empresas, portanto, entram como sócias das obras e podem obter participação nos lucros (BRASIL, 1993, Art. 3º). Essa medida não apenas incentiva a produção nacional como também promove a diversificação do mercado audiovisual brasileiro, ampliando as oportunidades para diferentes formatos e gêneros de obras cinematográficas e televisivas, conforme Volkerling (1996).

O Artigo 3º-A, que, assim como a Artigo 1º-A, também foi incluído pela Lei 11.437 de 28 de dezembro de 2006, apresenta lógica similar aos Artigos 2º e 3º da Lei do Audiovisual. Isso porque o Artigo 3º-A trata das empresas enquadradas no Artigo 72º da Lei nº 9.430, de 27 de dezembro de 1996, que estabelece que os rendimentos provenientes da exploração de filmes ou eventos internacionais, incluindo competições esportivas, transmitidos em rádio ou televisão nacionais e enviados ao exterior, estão sujeitos a uma taxa de imposto de 15% na fonte. Nesta modalidade, as empresas podem destinar 70% do valor desse imposto para a produção de obras

cinematográficas brasileiras independentes de curta, média e longa metragem, assim como para a coprodução de documentários, telefilmes e minisséries brasileiras independentes. Novamente, as empresas investidoras atuam como sócias nas produções e têm direito aos retornos financeiros que porventura as obras incorram, incentivando, assim, a diversificação da produção audiovisual nacional em diferentes formatos e gêneros. (BRASIL, 1993, Art. 3º-A).

O limite do aporte de recursos por projeto enquadrado nos artigos 1º e 1º-A é de R\$ 4.000.000,00. Para os projetos abrangidos pelos artigos 3º e 3º-A, o limite é de R\$ 3.000.000,00. É importante ressaltar que esses limites podem ser aplicados concomitantemente, de modo que um projeto pode atingir até R\$ 7.000.000,00, combinando incentivos dos artigos 1º ou 1º-A com incentivos dos artigos 3º ou 3º-A. Além disso, a Lei do Audiovisual também permite que o projeto utilize simultaneamente recursos da Lei Rouanet. Por meio da Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, foi instituído que os projetos inscritos na Lei do Audiovisual devem ser apresentados e aprovados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) para posterior captação dos recursos (BRASIL, 1993, Art. 4º).

2.2.4 Medida Provisória nº 2.228-1 - Ancine e Condecine

Em 2000, acontece o III Congresso Brasileiro de Cinema, reunindo produtores, distribuidores e exibidores do mercado audiovisual nacional. Dentre suas principais reivindicações, destaca-se “a criação de um órgão gestor, para normatizar, fiscalizar e controlar o cumprimento da legislação do cinema, tendo como meta principal a autossustentabilidade da indústria”.

Então, no ano seguinte, foi criada a Agência Nacional do Cinema (Ancine), através da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (IKEDA, 2015, p. 169-170). A Ancine se caracteriza por uma autarquia especial, inicialmente vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, dotada de autonomia administrativa e financeira. Tem por objetivo fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica e videofonográfica brasileira (BRASIL, 2001, Art. 5º).

A Medida Provisória também cria a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine). A contribuição é aplicada sobre a veiculação, produção, licenciamento e distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas para fins comerciais, assim como sobre o pagamento, crédito, emprego, remessa ou entrega a produtores, distribuidores ou intermediários no exterior de valores relacionados à receita proveniente da exploração dessas obras ou pela sua aquisição ou importação a um preço determinado (BRASIL, 2001, Art. 32º).

Segundo Calabre e Tavares (2021), a estrutura da Condecine consiste na união de três tipos de Contribuição de Intervenção no Domínio Econômico (Cide), organizados da seguinte maneira:

Quadro 1 – Tipos de Condecine

Tipos	Descrição
Condecine-Título	Aplicada à comercialização de obras audiovisuais, tanto publicitárias quanto não publicitárias, nos diversos setores do mercado audiovisual.
Condecine-Remessa	Direcionada aos agentes que realizam pagamentos ao exterior relacionados à renda gerada pela utilização comercial de obras audiovisuais no país.
Condecine-Teles	Voltada para os fornecedores de serviços de telecomunicações com autorização para distribuir conteúdo como um serviço de acesso condicionado.

Fonte: Calabre e Tavares (2021).

Essa Medida Provisória também prevê a possibilidade de isenção fiscal para a Condecine-Remessa. Segundo a legislação, os agentes são obrigados a recolher 11% do valor da remessa ao exterior dos lucros decorrentes da exploração de obra cinematográfica no país (BRASIL, 2001, Art. 32º). O Art. 39º possibilita que essas empresas invistam 3% do montante total devido em produções audiovisuais independentes aprovadas pela ANCINE (BRASIL, 2001, Art. 39º).

2.2.5 Fundo Setorial do Audiovisual

Durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva, foi promulgada a Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, que instituiu o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), além de promover alterações na Lei do Audiovisual (artigos 1º-A e 3º-A) e na Medida Provisória nº 2.228-1, como descrito posteriormente. Este Fundo tem por objetivo o desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil, como produção, distribuição, comercialização, exibição e infraestrutura de serviços. Na prática, é uma alternativa ao modelo de leis de incentivo, do fomento indireto e da participação tangenciada do Estado na cultura (CALABRE e TAVARES, 2021).

O FSA foi criado como uma categoria de programação específica no âmbito do Fundo Nacional da Cultura, estabelecido pela Lei Rouanet. Além disso, determinou-se que a

Condecine seria inteiramente destinada ao novo fundo (BRASIL, 2006, Art. 1º). Os recursos do FSA provêm de contribuições recolhidas pelos próprios agentes do mercado audiovisual. Embora o Artigo 2º da Lei nº 11.437 estipule diversas fontes de receita para o Fundo, é a arrecadação da Condecine que representa sua principal fonte de financiamento (CALABRE e TAVARES, 2021). Há ainda outra receita importante do FSA: 5% dos recursos de fontes específicas do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel) (BRASIL, 2006, Art. 2º). Criado pela Lei nº 5.070, de 7 de julho de 1966, o Fistel destina-se a prover recursos para cobrir as despesas relacionadas à fiscalização dos serviços de telecomunicações, dentre outras atribuições (BRASIL, 1966, Art. 1º).

Esses recursos podem ser aplicados das seguintes formas: por intermédio de investimentos retornáveis em projetos de desenvolvimento da atividade audiovisual brasileira, de modo que o FSA entra como sócio nos projetos, tendo participação em seus resultados comerciais; por meio de empréstimos reembolsáveis, no qual o Fundo realiza operações de empréstimo a projetos, mediante a constituição de garantias e pagamento de encargos financeiros; ou ainda por meio de valores não reembolsáveis, em casos específicos definidos pelo Comitê Gestor (BRASIL, 2006, Art. 3º). Por meio do Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007, foram adicionadas mais modalidades de aplicação dos recursos, sendo elas a equalização de encargos financeiros incidentes nas operações de financiamento, possibilitando que o FSA reduza taxas para projetos audiovisuais e a participação minoritária no capital de empresas, dentre outras (BRASIL, 2007, Art. 3º).

O Artigo 4º da Lei nº 11.437, que altera o Artigo 47º da Medida Provisória nº 2.228-1, estabelece que os recursos do FSA devem ser destinados a três programas distintos: o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (Prodecine), o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav) e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual (Proinfra). O Prodecine destina-se ao fomento de projetos de produção independente, distribuição, comercialização e exibição por empresas brasileiras; o Prodav, ao fomento de projetos de produção, programação, distribuição, comercialização e exibição de obras audiovisuais brasileiras de produção independente; e o Proinfra, ao fomento de projetos de infraestrutura técnica para a atividade cinematográfica e audiovisual e de desenvolvimento, ampliação e modernização dos serviços e bens de capital de empresas brasileiras e profissionais autônomos que atendam às necessidades tecnológicas das produções audiovisuais brasileiras (BRASIL, 2001, Art. 47º).

O Fundo Setorial do Audiovisual conta com um Comitê Gestor, cujas atribuições são: definir as diretrizes e o plano anual de investimentos; acompanhar a implementação das ações;

e avaliar, anualmente, os resultados alcançados (BRASIL, 2007, Art. 8º). O Fundo tem ainda a Ancine como secretaria-executiva, sendo responsável pela execução orçamentária e financeira das ações do FSA, bem como pelo apoio técnico e administrativo ao Comitê Gestor (BRASIL, 2007, Art. 11º). Além disso, as operações com recursos do FSA têm como agente financeiro o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), dentre outros (BRASIL, 2007, Art. 7º).

A Lei nº 11.437 também introduz, na Medida Provisória nº 2.228-1, os Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines), que funcionam de modo semelhante aos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), estabelecidos pela Lei Rouanet. Esses fundos consistem em uma comunhão de recursos destinados à aplicação em projetos do segmento audiovisual brasileiro (BRASIL, 2001, Art. 41º e 43º). Compete à CVM disciplinar a constituição, o funcionamento e a administração desses fundos, respeitando as disposições gerais da Medida Provisória (BRASIL, 2001, Art. 42º). Esses fundos de investimento funcionam com base em incentivos fiscais, de modo que pessoas físicas e jurídicas tributadas pelo lucro real podem deduzir do imposto de renda devido as quantias aplicadas na aquisição de cotas dos Funcines. Os fundos garantem a seus investidores a possibilidade de dedução fiscal correspondente a 100% do valor investido até o limite de 6% do imposto de renda a pagar, se pessoa física, ou 3%, se pessoa jurídica (BRASIL, 2001, 44º e 45º). Outra vantagem é que os rendimentos auferidos pela carteira de Funcines ficam isentos do imposto de renda (BRASIL, 2001, 46º).

2.2.6 Instrução Normativa nº 158, de 23 de dezembro de 2021

A Instrução Normativa nº 158, de 23 de dezembro de 2021, regulamenta a apresentação, análise, aprovação e acompanhamento de projetos audiovisuais sob competência da ANCINE, realizados mediante a utilização dos incentivos fiscais estabelecidos pela Lei Rouanet, pela Lei do Audiovisual e com recursos orçamentários do FSA e da ANCINE destinados a ações de fomento direto (BRASIL, 2021a, Art. 1º). É necessário ressaltar que a utilização das fontes de fomento direto deve também seguir as diretrizes estabelecidas em regulamentos e em documentos convocatórios específicos, ou seja, nos editais da ANCINE (BRASIL, 2021a, Art. 9º).

Os projetos audiovisuais devem estar enquadrados nas seguintes categorias: Desenvolvimento de projeto de produção de obra audiovisual; Produção de obra audiovisual; Distribuição de obra cinematográfica em salas comerciais de exibição; e Festivais (BRASIL, 2021a, Art. 6º). As comunicações devem ser realizadas por meio do sistema informatizado

adotado pela ANCINE ou por mensagens eletrônicas, de acordo com o endereço eletrônico fornecido pela proponente durante seu registro na agência (BRASIL, 2021a, Art. 3º). Para solicitar a aprovação do projeto para captação por meio das fontes de financiamento direto e indireto administradas pela ANCINE, o proponente deve enviar um formulário específico, disponível no site da agência (BRASIL, 2021a, Art. 12º).

O proponente deve ter registro na ANCINE como agente econômico brasileiro independente e apresentar regularidade fiscal e tributária perante a ANCINE, o FSA, o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) e o Cadin, dentre outros órgãos e instituições. Além disso, deve apresentar como atividade econômica, principal ou secundária, em seu instrumento de constituição, aquelas classificadas nas seguintes subclasses:

Quadro 2 – Tipos de CNAE

Tipos	Descrição
CNAE 5911-1/01	“Estúdios cinematográficos.”
CNAE 5911-1/02	“Produção de filmes para publicidade, nos casos de projetos de desenvolvimento, produção e festivais.”
CNAE 5911-1/99	“Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão não especificadas anteriormente.”
CNAE 5913-8/00	“Distribuição cinematográfica, de vídeo e de programas de televisão, nos casos de projetos de distribuição e festivais.”
CNAE 8230-0/01	“Serviços de organização de feiras, congressos e exposições.”
CNAE 5914-6/00	“Atividades de exibição cinematográfica, exclusivamente no caso de projetos de festivais.”

Fonte: BRASIL (2021a, Art. 13º).

Os recursos solicitados para o projeto devem se adequar ao limite total de captação do proponente, com base na classificação de nível feita pela ANCINE a partir do histórico de obras produzidas pela empresa produtora. O projeto deve também estar adequado às fontes de financiamento solicitadas e seus respectivos limites legais e deter os direitos autorais necessários à realização do objeto do projeto, dentre outras declarações específicas (BRASIL, 2021a, Art. 13º).

A confirmação da aprovação do projeto para captação é formalizada por meio de ato

publicado no *Diário Oficial da União*, contendo as informações descritivas do projeto (BRASIL, 2021a, Art. 15º). A captação de recursos de fomento indireto deve ser realizada mediante depósito nas “contas de captação” do projeto, que são abertas após aprovação para captação. Os valores depositados na conta de captação são transferidos para a “conta de movimentação” após a aprovação para execução do projeto (BRASIL, 2021a, Art. 17º). A conta de captação, portanto, tem por finalidade receber os recursos provenientes de fomento indireto, enquanto a conta de movimentação é utilizada para movimentar os recursos destinados à execução do orçamento aprovado pela ANCINE. Os recursos de fomento direto, no entanto, são depositados diretamente na conta de movimentação do projeto (BRASIL, 2021a, Art. 19º). O período para captação de recursos dos projetos de desenvolvimento, produção e distribuição tem início na data de publicação de sua aprovação para captação, com validade de até quatro exercícios fiscais, levando em consideração o prazo de execução financeira (BRASIL, 2021a, Art. 23º).

Para solicitar a aprovação para execução do projeto e liberação dos recursos, o proponente deve enviar documentos específicos, conforme a modalidade do projeto. Para os projetos de produção, por exemplo, é necessário enviar o roteiro do projeto, comprovante de nacionalidade do diretor da obra e, se aplicável, contratos de direitos autorais, dentre outros documentos específicos (BRASIL, 2021a, Art. 28º). É preciso também enviar um formulário específico contendo orçamento detalhado, que pode ser diferente da estimativa de custos apresentada anteriormente durante a aprovação do projeto para captação de recursos (BRASIL, 2021a, Art. 29º). Por fim, é obrigatória a comprovação da garantia de financiamento de, no mínimo, 80% do valor do orçamento total do projeto, por meio de recibos, contratos, rendimentos, dentre outros (BRASIL, 2021a, Art. 32º). Para os projetos que se beneficiem de recursos das ações de fomento indireto fica determinado que deve haver uma contrapartida obrigatória de recursos próprios ou de terceiros, correspondente a no mínimo 5% do orçamento total aprovado ou do valor efetivamente integralizado (BRASIL, 2021a, Art. 11º).

Após a aprovação para execução do projeto, a ANCINE realiza a autorização para a transferência dos recursos da conta de captação para a conta de movimentação, no caso de recursos de fomento indireto, ou para a contratação dos recursos, no caso de fomento direto (BRASIL, 2021a, Art. 34º). Depois de iniciada a execução, a agência deve emitir um relatório de acompanhamento, decidindo pela aprovação ou não da execução parcial do projeto. Esse relatório contém a análise da aderência do material produzido ao cumprimento da finalidade pactuada, bem como da regularidade da execução financeira, entre outros aspectos (BRASIL, 2021a, Art. 41º e 42º). Além disso, a ANCINE pode também realizar o acompanhamento da

execução do projeto *in loco*, com o objetivo de esclarecer dúvidas sobre a evolução do objeto ou investigar possíveis denúncias (BRASIL, 2021a, Art. 46º).

O prazo para a conclusão dos projetos, a contar da data da liberação de recursos, é de 36 meses para projetos de produção de animação com duração superior a 70 minutos; 24 para demais projetos de produção; e 12 meses para projetos de desenvolvimento, distribuição ou festival (BRASIL, 2021a, Art. 53º). O proponente pode solicitar a prorrogação da conclusão do objeto antes do encerramento do prazo, desde que apresente justificativa, novo prazo para conclusão e novo cronograma de execução, entre outros documentos (BRASIL, 2021a, Art. 54º).

2.2.7 Instrução Normativa nº 159, de 23 de dezembro de 2021

A Instrução Normativa nº 159, de 23 de dezembro de 2021, regulamenta os procedimentos para apresentação e análise das prestações de contas de recursos públicos aplicados em projetos audiovisuais de competência da ANCINE, realizados com a utilização dos incentivos fiscais estabelecidos pela Lei Rouanet, pela Lei do Audiovisual e com recursos orçamentários do FSA e da ANCINE destinados a ações de fomento direto (BRASIL, 2021b, Art. 1º).

A apresentação da prestação de contas final dos projetos executados com financiamento público federal administrado pela ANCINE deve ocorrer no prazo de até 180 dias após a conclusão do projeto (BRASIL, 2021b, Art. 3º). Se acaso a prestação de contas final não for entregue nesse prazo, o proponente é considerado inadimplente e as contas são reprovadas. Permanecendo omissos o proponente por um período de 30 dias após a notificação, dá-se início ao procedimento de Tomada de Contas Especial (TCE) ou cobrança administrativa e à aplicação de penalidades cabíveis (BRASIL, 2021b, Art. 6º).

Devem constar da prestação de contas: a relação de pagamentos, demonstrativo do extrato de conta corrente, demonstrativo orçamentário e financeiro, material comprobatório de cumprimento do objeto e finalidade, cópias digitalizadas dos documentos fiscais e auxiliares comprobatórios das despesas do projeto, dentre outros (BRASIL, 2021b, Art. 7º). São consideradas despesas irregulares aquelas que não apresentem o documento fiscal comprobatório, lançadas em duplicidade, referentes a outros projetos, dentre outras possibilidades (BRASIL, 2021b, Art. 18º).

Em seguida, é realizada a análise da prestação de contas, composta pelo Relatório de Análise Financeira e da análise técnica do cumprimento de objeto e finalidade (BRASIL, 2021b, Art. 23º). Esta avaliação considera a prestação de contas como aprovada quando

demonstrado o cumprimento do objeto e finalidade, assim como a utilização regular dos recursos públicos. Ela é considerada aprovada com ressalvas quando há evidência de desvio de objeto, desde que a finalidade tenha sido cumprida sem prejuízo ao erário ou má-fé, ou quando despesas foram executadas de forma irregular, mas os valores já foram ressarcidos aos cofres públicos, entre outros casos. Por fim, é considerada reprovada quando há omissão no dever de prestar contas, falta de ressarcimento ao erário de despesas glosadas ou outras irregularidades (BRASIL, 2021b, Art. 27º, 28º e 29º).

Nesse último caso, o proponente é considerado em débito financeiro perante a ANCINE (BRASIL, 2021b, Art. 31º). O prazo para efetuar o pagamento do débito final é de 30 dias, a contar da data de emissão da Guia de Recolhimento da União (GRU) (BRASIL, 2021b, Art. 35º). Após esse período, o proponente é considerado inadimplente até a devolução da integralidade dos valores devidos (BRASIL, 2021b, Art. 37º).

2.3 Discussão sobre os principais mecanismos de fomento ao setor audiovisual

Dentro da literatura acadêmica, existem diferentes interpretações sobre os três principais mecanismos de fomento ao setor audiovisual em nível federal no País: a Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual e o Fundo Setorial do Audiovisual. Henkin, Paes e Valiati (2016) argumentam que a Lei Rouanet apresenta pontos positivos, pois ao repassar a responsabilidade para a sociedade civil durante o processo de fomento, poupa custos administrativos e possibilita a criação de canais que facilitam o investimento privado. Entretanto, os autores também sustentam que, ao delegar as decisões ao empresariado, abre-se espaço para as vicissitudes de suas estratégias de mercado. Como colocado por Pitombo (2006, p. 5), há uma distinção entre o mecenato privado tradicional e aquele praticado na atualidade:

Nesse sistema, as ações de patrocínio não se regulam por uma lógica de doação, de teor ‘desinteressado’, emblemáticas por uma família tradicional, como eram orientadas as práticas de mecenato até o século XIX (...). Geralmente, são ações arquitetadas dentro de uma estratégia organizacional mais abrangente, onde outros objetivos e interesses estão em jogo. Ao patrocinar a cultura, a empresa busca imprimir em sua marca valores iminentes ao bem cultural como forma de distinção e reforço de imagem em meio à profusão de marcas que povoa o saturado mercado de bens de consumo.

De acordo com Rubim e Barbalho (2016), existe um imenso desequilíbrio entre as leis de incentivo e as outras modalidades de financiamento e fomento à cultura no País, por conta da forte predominância do financiamento indireto no setor cultural, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. O autor entende que as leis de incentivo fiscal direcionam recursos para atender

aos produtos de maior apelo ao mercado. Nesse sentido, essas políticas falham em alcançar e apoiar outras formas de expressão cultural, incluindo modalidades populares, experimentais e eruditas, e, por consequência, não conseguem refletir a complexidade e a diversidade cultural do País.

Ao analisar a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, Ikeda (2012) destaca problemas na delegação da seleção de projetos ao departamento de marketing de empresas cujas áreas de atuação são totalmente distintas do audiovisual, como Petrobrás e Banco do Brasil, uma vez que essas empresas não detêm o conhecimento adequado sobre as especificidades desse segmento, o que prejudica seu desenvolvimento. Além disso, os baixos limites fiscais de dedução, entre 3% e 6% do imposto de renda anual, fazem com que produtoras necessitem de vários anos para captar os valores necessários. Mesmo assim, muitos projetos não conseguem captar integralmente os montantes aprovados, levando a produções iniciadas sem clareza sobre sua conclusão. Isso resulta em filmes marcados por cortes abruptos e finalizações precárias, reflexo da dificuldade para cumprir o planejamento original.

Pitombo (2006) reforça que a Lei Rouanet falhou em estimular o investimento de recursos próprios das empresas nos projetos culturais, comprometendo um princípio fundamental da lógica das políticas de incentivo fiscal. Rubim e Barbalho (2016) abordam essa mesma questão ao afirmar que, com a quase universalização da isenção fiscal de 100% prevista nas leis de incentivo atuais, os recursos utilizados são inteiramente públicos. Assim, as empresas privadas, embora tenham controle sobre a escolha dos projetos a serem financiados, não precisam contribuir com nenhum capital próprio. Essa situação traz ainda outra consequência indesejada, uma vez que desestimula mecanismos governamentais que não possibilitam isenção fiscal integral, como era o caso do FNC.

No que tange à Lei do Audiovisual, como destacado por Ikeda (2015), o abatimento no imposto de renda proporcionado por esse mecanismo pode ultrapassar 100% – ou seja, a dedução fiscal pode exceder o valor efetivamente contribuído. O Art. 1º da Lei do Audiovisual, por exemplo, permite que o valor incentivado seja declarado como despesa operacional pelas empresas, de modo que há uma redução na base tributável do imposto de renda devido. Segundo o autor, observando as maiores chances de retorno financeiro do setor audiovisual, esse artigo

[...] fere os princípios da Lei Rouanet, que apresenta percentuais de dedução decrescentes quanto maiores forem as possibilidades de retorno comercial da obra, chegando, inclusive, a criar uma distinção entre dois artigos – Art. 18 e Art. 25 – possibilitando que projetos com menores possibilidades comerciais (no caso do audiovisual, projetos de curta e média metragem, difusão e preservação de obra audiovisual) obtivessem dedução fiscal integral. (IKEDA, 2015, p. 167).

Ikeda (2015) destaca ainda um problema relacionado a outro artigo da Lei do Audiovisual: o 3º, que permite às distribuidoras estrangeiras atuantes no Brasil investirem 70% do imposto sobre as remessas enviadas ao exterior em obras audiovisuais brasileiras. Segundo o autor, essa modalidade resultou em uma forte aliança entre as principais distribuidoras e estúdios de cinema estrangeiros, conhecidos com *majors*, na coprodução de filmes brasileiros. Embora muitas das obras financiadas por meio desse artigo tenham alcançado sucesso, houve também uma diluição da identidade local em decorrência da combinação entre sistemas globais e regionais.

Quanto ao Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), Calabre e Tavares (2021) apontam que esse representa o entendimento de que a política para o setor audiovisual deve ser estruturada não mais com foco em fomento, como as anteriores, mas sim na lógica de investimento econômico, visando à obtenção de retorno ou benefícios sobre o capital investido. Nesse sentido, o FSA, ao investir no setor, busca alcançar dois resultados principais: o financeiro, priorizando investimentos com potencial de lucro; e o artístico, apoiando obras que possam ser exibidas em festivais internacionais, destacando o mercado brasileiro no cenário global. Entretanto, os autores colocam também críticas negativas:

[...] o viés um tanto economicista dessa política esqueceu-se de alocar investimentos (ou ignorou essa possibilidade) a outros elos igualmente fundamentais à atividade audiovisual. Não há menção a investimentos na produção do curta-metragem, que funciona como um treinamento para os sujeitos que atuam profissionalmente no setor. Não há menção, tampouco, a um programa que financie o circuito de festivais de cinema, que operam como vetores de escoamento da produção de curtas e longas-metragens, proporcionando uma janela para a exibição desses trabalhos e a revelação de novos talentos, não só artísticos, mas técnicos, para o setor. Não há menção, igualmente, ao investimento em preservação e restauração de obras audiovisuais. (CALABRE E TAVARES, 2021, p. 205).

É importante destacar, no entanto, que as atuais instruções normativas do FSA permitem o financiamento de festivais de cinema e não fazem distinção quanto ao tipo de obra audiovisual contemplada, seja curta ou longa-metragem (BRASIL, 2021a).

Embora as políticas públicas para o setor audiovisual apresentem uma variedade de pontos positivos e negativos, discutidos por diversos autores na literatura acadêmica, ainda há uma lacuna na compreensão sobre quais aspectos dessas leis são mais valorizados pelas produtoras cinematográficas brasileiras. A revisão da literatura revelou uma escassez de estudos recentes que avaliem de forma sistemática a adequação dos mecanismos de fomento ao setor. As pesquisas identificadas, como as de Ikeda (2015), Rubim e Barbalho (2016) e Calabre e

Tavares (2021), analisam aspectos relevantes do financiamento público à cultura e ao cinema nacional, mas não aprofundam a relação entre as características das leis e suas consequências diretas para as produtoras. Dessa forma, esta pesquisa busca contribuir para o preenchimento dessa lacuna, oferecendo uma análise baseada na percepção das próprias produtoras sobre os mecanismos disponíveis, de modo a fornecer subsídios para o aprimoramento das políticas existentes e para a construção de um ambiente mais favorável à produção cinematográfica no Brasil.

3 METODOLOGIA

Em relação ao método, esta pesquisa adota uma abordagem que combina técnicas quantitativas e qualitativas. A vertente quantitativa tem por objetivo quantificar e analisar as informações coletadas por meio de técnicas estatísticas (BRYMAN, 2016). Nesse sentido, foi realizada uma Análise Fatorial Exploratória (AFE), que examinou os dados obtidos a partir de questões estruturadas e de escala Likert, como será detalhado adiante. Já a abordagem qualitativa busca explorar significados, crenças e opiniões, investigando aspectos mais profundos das relações e fenômenos que, geralmente, são difíceis de mensurar (MINAYO, 2001). Para essa etapa, foram incluídas questões abertas no questionário, cujos dados foram submetidos a uma Análise de Conteúdo, também descrita posteriormente. Os dados foram coletados ao final de 2024.

Quanto aos objetivos, trata-se de uma pesquisa descritiva, pois visa identificar possíveis associações entre variáveis (VERGARA, 2006). Neste caso, as variáveis são as produtoras cinematográficas e suas preferências quanto às características das leis de incentivo à cultura.

3.1 População-alvo do estudo – produtoras cinematográficas

Em 2023 a Ancine disponibilizou em sua página *online* uma listagem das produtoras brasileiras independentes registradas em seu sistema, que conta 13.002 empresas.

O Quadro 3 aponta as informações disponíveis de cada produtora.

Quadro 3 - Informações das produtoras registradas na ANCINE (2023)

Informação	Descrição
Razão social	Nome oficial da empresa.
CNPJ	Número do Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica.
CNAE 5911-1/99	Classificação Nacional de Atividade Econômica para empresas que trabalhem com atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão. Pode constar como: - PRINCIPAL, quando é a atividade principal da empresa; - SECUNDÁRIA, quando é a atividade secundária da empresa; - NÃO, quando não é uma atividade da empresa.
CNAE 5911-1/01	Classificação Nacional de Atividade Econômica para empresas que trabalhem com estúdios cinematográficos. Pode constar como: - PRINCIPAL, quando é a atividade principal da empresa;

	- SECUNDÁRIA, quando é a atividade secundária da empresa; - NÃO, quando não é uma atividade da empresa.
CNAE 5911-1/02	Classificação Nacional de Atividade Econômica para empresas que trabalhem com produção de filmes para publicidade. Pode constar como: - PRINCIPAL, quando é a atividade principal da empresa; - SECUNDÁRIA, quando é a atividade secundária da empresa; - NÃO, quando não é uma atividade da empresa.
Município	Município onde a empresa está registrada.
UF	Unidade federativa onde a empresa está registrada.
Classificação Nível Produtora	Nível de classificação da empresa produtora determinado a partir do número mínimo de obras audiovisuais produzidas por ela, que pode ser: - 1: nenhum requisito mínimo; - 2: mínimo de 2 obras; - 3: mínimo de 4 obras; - 4: mínimo de 6 obras; - 5: mínimo de 12 obras.

Fonte: ANCINE (2023).

Com base nestas informações, realizou-se uma filtragem, selecionando apenas as produtoras que contenham a CNAE 5911-1/99 (atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão) como atividade principal, uma vez que esta pesquisa tem por objetivo analisar produtoras cinematográficas brasileiras. Foram encontradas 6.426 empresas nesta categoria. Em seguida, realizou-se outra filtragem, excluindo as produtoras que têm nível de classificação igual a 1, já que é possível que elas não tenham realizado nenhuma obra audiovisual e, portanto, não conheçam os mecanismos das leis de incentivo. Foram encontradas 636 produtoras, as quais compõem a população-alvo deste estudo.

3.2 Quadro comparativo das leis de incentivo à cultura

A partir da análise das leis, decretos, medidas provisórias e instruções normativas descritos no Referencial Teórico, foi desenvolvido um quadro comparativo, destacando as principais diferenças entre a Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual e o Fundo Setorial do Audiovisual, o qual orientou a elaboração do questionário (Quadro 4).

Quadro 4 – Comparação das leis de incentivo à cultura

	Lei Rouanet	Lei do Audiovisual	Fundo Setorial do Audiovisual
Tipo de financiamento	Direto e Indireto.	Indireto.	Direto.
Limite de investimento por projeto	- R\$ 300.000,00 para curtas metragens; - R\$ 800.000,00 a R\$ 1.000.000,00 para médias metragens.	- R\$ 4.000.000,00 para Arts. 1º e 1º-A; - R\$ 3.000.000,00 para Arts. 3º e 3º-A; - R\$ 7.000.000,00 se somados.	Conforme editais específicos.
Possibilidade de investimento como sócio	Não prevista.	Prevista.	Prevista.
Prazo de inscrição	01/02 até 31/10.	Ano todo.	Conforme editais específicos.
Prazo para captação de recursos	24 meses.	48 meses.	Não se aplica.
Prazo para conclusão do projeto	Não especificado.	24 meses para projetos de produção.	Conforme editais específicos.
Setores culturais contemplados	Múltiplos.	Audiovisual.	Audiovisual.

Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros	Não prevista.	Prevista (5% do orçamento).	Não prevista.
Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social	Previstas.	Não previstas.	Não previstas.

Fonte: Compilado pelo autor.

3.3 Instrumento de coleta de dados

Com base nas informações anteriores, foi desenvolvido um questionário no Google Forms, um aplicativo de gerenciamento de pesquisas lançado pelo Google (MOTA, 2019). O questionário foi aplicado, sendo os dados coletados no final de 2024. Em sua primeira parte, foram solicitadas informações sobre a empresa respondente, mantendo o anonimato da produtora. Seguem as informações solicitadas:

1. Município onde a empresa está registrada;
2. Região do município (capital, região metropolitana ou interior);
3. Unidade federativa onde a empresa está registrada;
4. Quantidade de obras audiovisuais produzidas;
5. Tipos de obras audiovisuais produzidas (curtas, médias, longas, programas de tv, outros).

Na segunda parte do questionário, foram apresentadas as características das leis de incentivo, acompanhadas de breves descrições de cada uma. Essas características, listadas no Quadro 4, destacam as principais diferenças entre as leis de incentivo e foram organizadas no questionário da seguinte forma:

Quadro 5 – Características das leis de incentivo apresentadas no questionário

Características	Descrição
Financiamento direto	É um tipo de financiamento em que o Estado fornece o crédito diretamente ao realizador. Suponha que o edital ofereça financiamento direto.
Financiamento indireto	É um tipo de financiamento em que empresas privadas fornecem o crédito ao realizador por meio de renúncia fiscal. Suponha que

	o edital ofereça financiamento indireto.
Limite de investimento por projeto	É o limite em reais que o orçamento do projeto pode atingir. Suponha que o edital ofereça um limite de investimento por projeto maior, se comparado a outros editais.
Possibilidade de investimento como sócio	É a possibilidade de o investidor atuar como sócio da produção, tendo participação nos lucros. Suponha que o edital ofereça a possibilidade de investimento como sócio.
Prazo de inscrição	É o período do ano em que o projeto pode ser inscrito. Suponha que o edital ofereça um prazo de inscrição maior, se comparado a outros editais.
Prazo para captação de recursos	É o limite máximo de tempo que tem o realizador para captar os valores aprovados, no caso de financiamento indireto. Suponha que o edital ofereça um prazo para captação de recursos maior, se comparado a outros editais.
Prazo para conclusão do projeto	É o limite máximo de tempo que tem o realizador para concluir o projeto. Suponha que o edital ofereça um prazo para conclusão do projeto maior, se comparado a outros editais.
Setores culturais contemplados	Alguns editais permitem apenas a inscrição de projetos audiovisuais, enquanto outros permitem a inscrição de projetos de outros setores culturais (ex.: literatura, teatro, música). Suponha que o edital permita apenas a inscrição de projetos audiovisuais.
Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros	É a obrigatoriedade de que uma porcentagem do orçamento do projeto seja financiada pelo próprio realizador ou terceiros, sem participação do Estado (ex.: 5% do orçamento do projeto). Suponha que o edital exija a contrapartida de recursos próprios ou de terceiros.
Medidas de acessibilidade, democratização do acesso ou contrapartida social	Alguns editais preveem a obrigatoriedade de medidas de acessibilidade, democratização do acesso ou contrapartida social (Ex.: audiodescrição, ingressos gratuitos para população de baixa renda etc.). Suponha que o edital exija medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social.

Fonte: Elaboração própria.

Para cada característica, havia uma escala do tipo Likert, com a qual a empresa poderia classificar o atributo segundo suas próprias preferências. Na escala Likert, há uma série de itens para os quais os respondentes devem indicar seu nível de concordância ou discordância (JÚNIOR e COSTA, 2014). O formato padrão da escala é realizado da seguinte maneira:

1. Discordo totalmente;
2. Discordo parcialmente;
3. Indiferente;
4. Concordo parcialmente;
5. Concordo totalmente.

Nesta pesquisa, a escala Likert foi utilizada para entender as características das leis de incentivo que mais atraem as produtoras cinematográficas no processo de escolha de financiamento. Sendo assim, houve uma alteração na interpretação da escala Likert, que foi disposta da seguinte forma: Avalie as características das leis de incentivo à cultura de acordo com suas preferências, atribuindo uma nota de 1 a 5, em que 1 = Não contribui e 5 = Contribui muito para a escolha da lei.

Além das questões estruturadas e de escala Likert, o questionário incluiu no final uma terceira parte, contendo uma questão aberta para a coleta de dados qualitativos. Essa estratégia teve por objetivo captar opiniões e interpretações individuais sobre as leis de incentivo à cultura atualmente disponíveis, complementando a análise quantitativa. Nessa terceira seção, foram colocadas as seguintes questões:

1. Dos mecanismos de incentivo ao audiovisual apresentados a seguir, qual você prefere?
 - Lei Rouanet
 - Lei do Audiovisual
 - Fundo Setorial do Audiovisual
 - Outros... (especifique)
2. Por qual motivo você tem essa preferência?

3.4 Análise Fatorial Exploratória

Com base nos dados obtidos por meio das questões estruturadas, foi realizada uma Análise Fatorial Exploratória (AFE), utilizando o JASP, um software de análise estatística de código aberto desenvolvido pela Universidade de Amsterdã (LOVE *et al*, 2015). A AFE é uma técnica da estatística multivariada utilizada para investigar os padrões ou relações latentes para um número grande de variáveis e determinar se a informação pode ser resumida a um conjunto menor de fatores. Portanto, essa análise tem por objetivo permitir uma compreensão mais

simplificada e interpretável do fenômeno em estudo, reduzindo a dimensionalidade dos dados (MATOS e RODRIGUES, 2019). Nesse sentido, as variáveis desta pesquisa são as características das leis de incentivo listadas anteriormente. A partir da AFE, essas variáveis podem ser reduzidas e agrupadas em fatores latentes, facilitando a compreensão da escolha das produtoras cinematográficas quanto ao tipo de lei de incentivo.

Na pesquisa exploratória, a estrutura fatorial subjacente é determinada *a posteriori*, permitindo que os próprios dados observados guiem a inferência do modelo. Esse processo envolve um raciocínio indutivo, em que se parte de observações específicas para chegar a generalizações ou modelos teóricos. Diferentemente de métodos que se baseiam em relações de dependência, como a regressão múltipla, em que se estabelece uma variável como dependente e as demais como independentes, a análise fatorial é um método de interdependência, no qual todas as variáveis são consideradas em conjunto, com cada uma sendo influenciada pelas outras (HAIR *et al.*, 2005).

Para alcançar a simplificação de um conjunto de variáveis em um número menor de fatores, deve-se identificar variáveis que compartilham altas correlações dentro de um determinado grupo, mas que, ao mesmo tempo, não demonstram ou apresentam baixas correlações com variáveis de outros grupos. Assim, são utilizados diferentes itens para formar cada fator, que, por sua vez, não pode ser observado diretamente. Além disso, se uma variável apresenta baixa ou nenhuma correlação com todas as outras, é possível que ela seja excluída do modelo, por não pertencer a nenhum fator (MATOS e RODRIGUES, 2019).

Essas variáveis apresentam uma correlação com cada fator gerado, conhecida como “carga fatorial”. Quando essa carga assume um valor positivo, indica uma correlação positiva entre a variável e o fator, enquanto um valor negativo indica uma correlação negativa. As variáveis contribuem de forma desigual para cada fator, de modo que, quanto maior a carga fatorial, maior a contribuição dessa variável para determinado fator. Além disso, espera-se que todas as variáveis apresentem carga em todos os fatores. No entanto, em uma solução fatorial ideal, uma variável deve ter carga fatorial alta (próxima a 1 ou -1) no fator ao qual pertence e carga baixa (próxima a 0) nos demais fatores. Embora cargas fatoriais entre $\pm 0,30$ e $\pm 0,40$ sejam consideradas minimamente aceitáveis, valores superiores a $\pm 0,50$ são normalmente considerados necessários para que haja uma significância prática (HAIR *et al.*, 2005). Por isso, para os propósitos desta pesquisa ficou estabelecido que as variáveis incluídas nos fatores deveriam ter carga fatorial superior a $\pm 0,50$.

A equação da análise fatorial pode ser descrita da seguinte forma (RENH CER, 2003):

$$\begin{aligned}
y_1 - \mu_1 &= \lambda_{11}f_1 + \lambda_{12}f_2 + \dots + \lambda_{1m}f_m + \varepsilon_1 \\
y_2 - \mu_2 &= \lambda_{21}f_1 + \lambda_{22}f_2 + \dots + \lambda_{2m}f_m + \varepsilon_2 \\
&\dots \\
y_p - \mu_p &= \lambda_{p1}f_1 + \lambda_{p2}f_2 + \dots + \lambda_{pm}f_m + \varepsilon_p.
\end{aligned}$$

em que y_i corresponde às variáveis observadas, com i variando de 1 a p ; μ_i corresponde à média da variável observada y_i ; λ_{ij} corresponde às cargas fatoriais, relacionando as variáveis observadas y_i e os fatores f_j ; f_j corresponde aos fatores latentes; e ε_i corresponde aos erros para cada variável y_i . Pode-se descrever f_2 , por exemplo, examinando seus coeficientes, λ_{12} , λ_{22} , ..., λ_{p2} . As maiores cargas relacionam f_2 aos y 's correspondentes. A partir desses y 's, pode-se inferir um significado para o f_2 .

Para ajustar o modelo da análise fatorial, é preciso definir o número de fatores que serão extraídos. De um modo geral, quanto maior o número de fatores definidos, maior é a quantidade total de variância explicada, mas a dimensionalidade de dados não é reduzida como desejado. Por outro lado, quanto menor o número de fatores definidos, maior é a redução na dimensionalidade dos dados, mas a quantidade total de variância explicada pode ser menor. A solução ideal consiste em encontrar o menor número possível de fatores que maximize a quantidade de variância total explicada (MATOS e RODRIGUES, 2019). Existem diferentes métodos para se encontrar a quantidade ideal de fatores, como o critério de Kaiser-Guttman, também conhecido como “critério do autovalor” (*eigenvalue*), o critério baseado no gráfico do *screeplot*, também conhecido como teste de Catell, ou ainda o método das análises paralelas (HONGYU, 2018).

O critério de Kaiser-Guttman propõe que devem ser extraídos apenas fatores com autovalores (*eigenvalue*) acima de 1. Os autovalores são medidas numéricas que representam a importância de cada fator na explicação da variabilidade dos dados, indicando a quantidade de informação contida em cada fator. Portanto, um autovalor alto significa que o fator explica uma grande parte da variância total nos dados (FIGUEIREDO FILHO e SILVA JÚNIOR, 2010). Para esta pesquisa, optou-se pelo critério de Kaiser-Guttman, visando identificar os fatores mais significativos, ou seja, aqueles com autovalores superiores a 1.

Depois de determinar o número de fatores do modelo, é necessário escolher a técnica de extração de fatores. Dentre as técnicas disponíveis no JASP, encontram-se os métodos de resíduo mínimo, máxima verossimilhança, fatoraçoão do eixo principal, mínimos quadrados ordinários, mínimos quadrados ponderados, mínimos quadrados generalizados, qui-quadrado mínimo e classificação mínima (JASP Team, 2023). No entanto, de acordo com Tabachnick e

Fidell (2007), em bases de dados que possuem um número considerável de observações e variáveis, os resultados dessas múltiplas técnicas não devem apresentar grandes discrepâncias entre si.

Depois disso, deve-se escolher a rotação dos fatores. Se um fator for concebido como um eixo ao longo do qual as variáveis são representadas, o método de rotação dos fatores os ajusta de forma que as variáveis estejam carregadas ao máximo em apenas um fator. Existem dois tipos de rotação de fatores: ortogonal e oblíqua. Na rotação fatorial ortogonal, cada fator é independente em relação a todos os outros, formando um ângulo reto, de modo que a correlação entre eles é considerada zero. Por outro lado, na rotação fatorial oblíqua, os fatores extraídos são calculados de modo que estejam correlacionados (HAIR *et al.*, 2005). De acordo com Matos e Rodrigues (2019), a rotação oblíqua é a mais acertada para o campo das Ciências Humanas e Sociais, uma vez que, na maior parte das vezes, as variáveis são correlacionadas. Considerando que esta pesquisa busca captar a percepção das produtoras cinematográficas, um campo com viés predominantemente social, optou-se pela rotação oblíqua.

Há diversos subtipos de rotação oblíqua disponíveis no JASP: *Promax*, *Oblimin*, *Simplimax*, *BentlerQ*, *Cluster*, *GeominQ* (JASP Team, 2023). A principal diferença entre esses subtipos está na maneira como eles ajustam as soluções e a flexibilidade no tratamento das correlações entre os fatores. Segundo Hair *et al.* (2005), não existe uma regra específica que oriente o pesquisador na escolha de uma técnica rotacional ortogonal ou oblíqua em particular. Por isso, para esta pesquisa, foram testados todos os subtipos mencionados, buscando identificar aqueles que apresentassem as melhores cargas fatoriais e a maior explicação da variância dos dados.

Existem testes para verificar se a Análise Fatorial Exploratória (AFE) é adequada para as variáveis selecionadas. Os mais utilizados são o índice de Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) e o Teste de Esfericidade de Bartlett. O KMO, também chamado de “índice de adequação da amostra”, mede a proporção da variância dos itens que pode ser explicada por fatores latentes. O índice de KMO varia de 0 a 1, sendo que valores mais altos indicam maior adequação para a aplicação da AFE ao conjunto de dados (HONGYU, 2018). Hair *et al.* (2005) sugerem 0,5 como patamar aceitável. Pallant (2007) propõe 0,6 como um limite razoável. Já Pereira (1999) apresenta a seguinte escala para interpretação do índice KMO: valores entre 0,90 e 1 indicam excelente adequação; entre 0,80 e 0,89, boa; entre 0,70 e 0,79, mediana; entre 0,60 e 0,69, medíocre; entre 0,50 e 0,59, ruim; e entre 0 e 0,49, inadequada.

O teste de esfericidade de Bartlett verifica se a matriz de covariância dos dados se assemelha a uma matriz identidade, ou seja, uma matriz em que não há correlações

significativas entre as variáveis. Quando o teste apresenta valores com significância estatística ($p < 0,05$), conclui-se que a matriz é fatorável, rejeitando a hipótese nula de que os dados formam uma matriz identidade, ou seja, indica que há correlações suficientes entre as variáveis para justificar a aplicação da análise fatorial (HONGYU, 2018).

Em suma, a Análise Fatorial Exploratória foi utilizada nesta pesquisa para encontrar as características das leis de incentivo a cultura que são mais importantes para as produtoras cinematográficas brasileiras. Por meio dessa análise, foi possível gerar fatores subjacentes, que agrupam as características avaliadas no questionário e, por meio da análise das cargas fatoriais e dos autovalores, identificar quais desses fatores gerados melhor explicam a variação dos dados, ou seja, o processo de escolha das leis de incentivo pelas produtoras. Por fim, foram interpretados cada um desses fatores e justificados, do ponto de vista teórico, os modos como os itens ficaram agrupados nesses fatores.

3.5 Análise de Conteúdo

Com bases nos dados obtidos nas perguntas abertas, foi realizada uma Análise de Conteúdo, metodologia de pesquisa utilizada para interpretar o conteúdo de diferentes tipos de documentos e textos. Essa análise utiliza dados brutos provenientes de diversas possíveis formas de comunicação, como textos, imagens, gravações e outros materiais verbais ou não verbais. Esses dados precisam ser processados e organizados, para possibilitar uma compreensão mais clara, bem como uma interpretação e inferência adequadas dos significados que carregam (BARDIN, 1977). Esse tipo de análise tem origem em metodologias quantitativas, em que o rigor científico era associado à objetividade dos números e medidas (MINAYO, 1992).

Bardin (1977) divide a Análise de Conteúdo em três partes:

- Pré-análise — tratamento dos resultados obtidos e interpretação. Fase da pesquisa em que se define o *corpus*, ou seja, o conjunto de documentos selecionados para serem submetidos aos processos de análise. A autora propõe regras para a seleção dos materiais, como a regra da exaustividade, representatividade, homogeneidade e pertinência. De maneira geral, essas regras garantem que os documentos escolhidos sejam relevantes, coerentes com os objetivos da pesquisa e representem adequadamente o universo investigado, assegurando a qualidade e a confiabilidade da análise. No entanto, nesta pesquisa o número de participantes foi limitado e as opiniões expressas foram objetivas, de modo que não ocorreu a necessidade de amostragem ou de seleção adicional dos dados, sendo os textos analisados na íntegra.
- Exploração do material — trata-se da fase em que os dados brutos do material são

segmentados para alcançar o significado central do texto. Para tanto, deve-se realizar uma codificação dos dados, identificando as unidades de registro e as unidades de contexto. As unidades de registro podem ser palavras, frases ou passagens do texto, enquanto as unidades de contexto são partes mais amplas que proporcionam o ambiente necessário para interpretar adequadamente as unidades de registro. Segundo Franco (2020), as unidades de registro podem assumir diferentes formas, como, palavras, temas, personagens e itens. Para esta pesquisa, foi selecionado o “tema” como unidade de registro, uma vez que ele é comumente adotado para analisar motivações, opiniões, atitudes, valores, crenças e tendências. Isso vai ao encontro do objetivo desta pesquisa em identificar os aspectos das leis de incentivo mais relevantes para as produtoras cinematográficas brasileiras. Realizar uma análise temática, portanto, envolve identificar os "núcleos de sentido" presentes na comunicação, cuja ocorrência ou frequência revelam significados importantes para o objetivo analítico estabelecido.

Depois disso é preciso definir a regra de enumeração dos códigos, que pode ser pela presença (ou ausência), frequência, frequência ponderada, intensidade ou direção, dentre outras. A técnica da frequência parte do pressuposto de que a importância de uma unidade de registro aumenta com a frequência de sua aparição (BARDIN, 1977). Tal regra foi adotada nesta pesquisa, pois a frequência de aparição dos temas foi vista como um indicativo da sua relevância na tomada de decisão das produtoras audiovisuais do país. Por isso, essa análise de conteúdo apresenta aspectos quantitativos, uma vez que se baseia na contagem e comparação da frequência de ocorrência dos temas.

Ainda na exploração do material deve-se realizar a categorização, que consiste em agrupar os códigos em categorias que compartilhem características semelhantes, organizando as unidades de registro de maneira lógica e coerente. O critério de categorização pode ser semântico, sintático, léxico ou expressivo. Neste estudo optou-se pela categorização semântica, que se baseia em recortes temáticos, uma vez que as unidades de registro também foram codificadas em temas. Por exemplo, temas relacionados ao conceito de ansiedade seriam reunidos sob a categoria Ansiedade. Em suma, as categorias são rubricas ou classes que reúnem um conjunto de elementos, como as unidades de registro na análise de conteúdo. Classificar elementos em categorias exige a análise das características compartilhadas, permitindo seu agrupamento com base nas semelhanças identificadas. O principal objetivo da categorização é possibilitar uma representação simplificada dos dados brutos por meio de sua condensação (BARDIN, 1977).

Os critérios de categorização incluem: a exclusão mútua, que estabelece que cada elemento deve pertencer a apenas uma categoria, evitando ambiguidades na classificação; a

homogeneidade, que exige que as categorias sejam baseadas em um único princípio de classificação; a pertinência, que garante que as categorias sejam adequadas ao material de análise e ao quadro teórico da pesquisa; a objetividade e fidelidade, que asseguram a consistência na codificação e evitam distorções subjetivas; e a produtividade, que busca fazer com que as categorias gerem resultados férteis, favorecendo novas inferências e dados precisos (BARDIN, 1977). As categorias foram estabelecidas após a análise inicial dos dados, seguindo o princípio de que a categorização deve emergir do conteúdo analisado, garantindo que os agrupamentos reflitam as características observadas no material e estejam alinhados ao contexto e ao objetivo da pesquisa.

- Tratamento dos resultados obtidos e interpretação — os dados brutos são analisados e relacionados ao quadro teórico e aos objetivos da pesquisa. Conforme Bardin (1977), as inferências podem ser feitas com base no emissor, que é quem produz a mensagem; no receptor, que a recebe; na própria mensagem, que pode ser dividida entre o código, relacionado ao formato, e a significação, que aborda seu conteúdo; e no médium, que se refere ao canal ou suporte material da mensagem. Nesta pesquisa o foco da análise foi a mensagem, especificamente sua significação.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

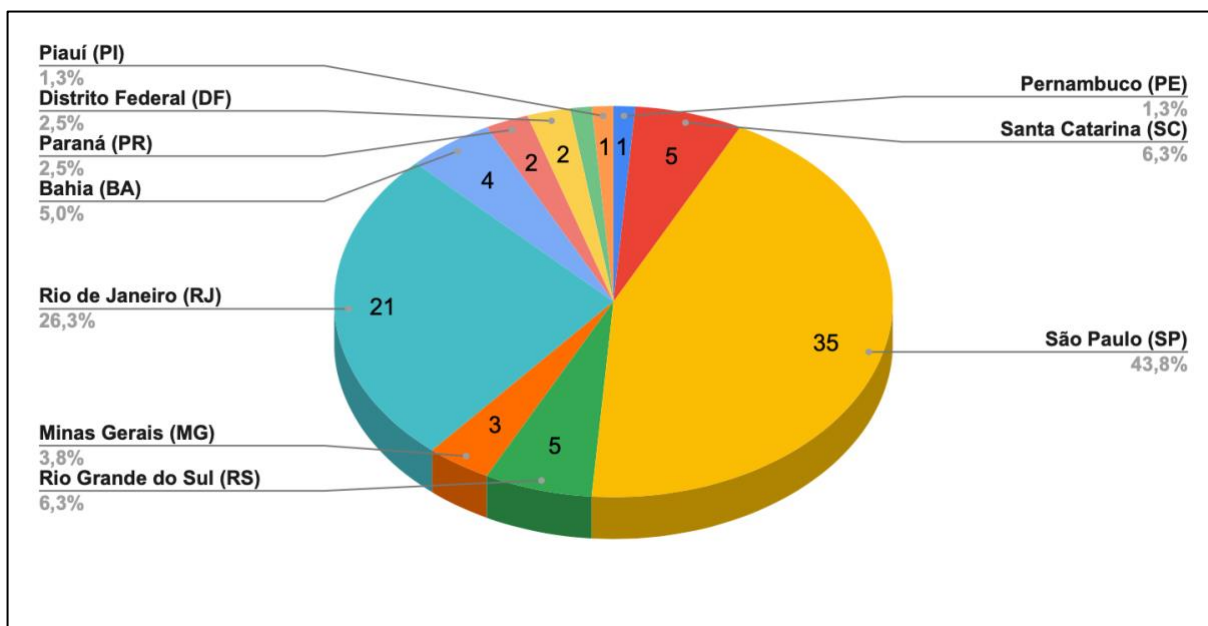
4.1 Perfil das produtoras cinematográficas

A população-alvo deste estudo compõe-se de 636 empresas, com base em duas filtragens realizadas na lista de produtoras brasileiras independentes registradas no sistema da ANCINE: a seleção das que possuem CNAE 5911-1/99 como atividade principal (atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão); e a exclusão das empresas com nível de classificação igual a 1 (empresas com uma ou nenhuma obra audiovisual registradas na ANCINE). Desse total, não foi possível encontrar formas de contato com 90 empresas. Além disso, foram encontradas 14 empresas duplicadas na lista da ANCINE, ou seja, com CNPJs distintos, mas pertencentes aos mesmos sócios e com nomes idênticos. Após a exclusão das empresas mencionadas, foram contactadas 532 produtoras brasileiras. Ao término da coleta de dados, 80 empresas responderam ao questionário, representando uma taxa de adesão de pouco mais de 15%.

Segundo Hair *et al.* (2005), como orientação geral, recomenda-se que o número de observações seja pelo menos cinco vezes superior ao número de variáveis analisadas, sendo o ideal uma proporção de dez observações para cada variável. Nesta pesquisa, com 10 variáveis e 80 respondentes, a proporção observada foi de 8 observações por variável, o que está dentro do limite mínimo recomendado, mas não atinge o ideal de 10 para 1. Apesar disso, o tamanho da amostra ainda pode ser considerado adequado para a realização da Análise Fatorial Exploratória.

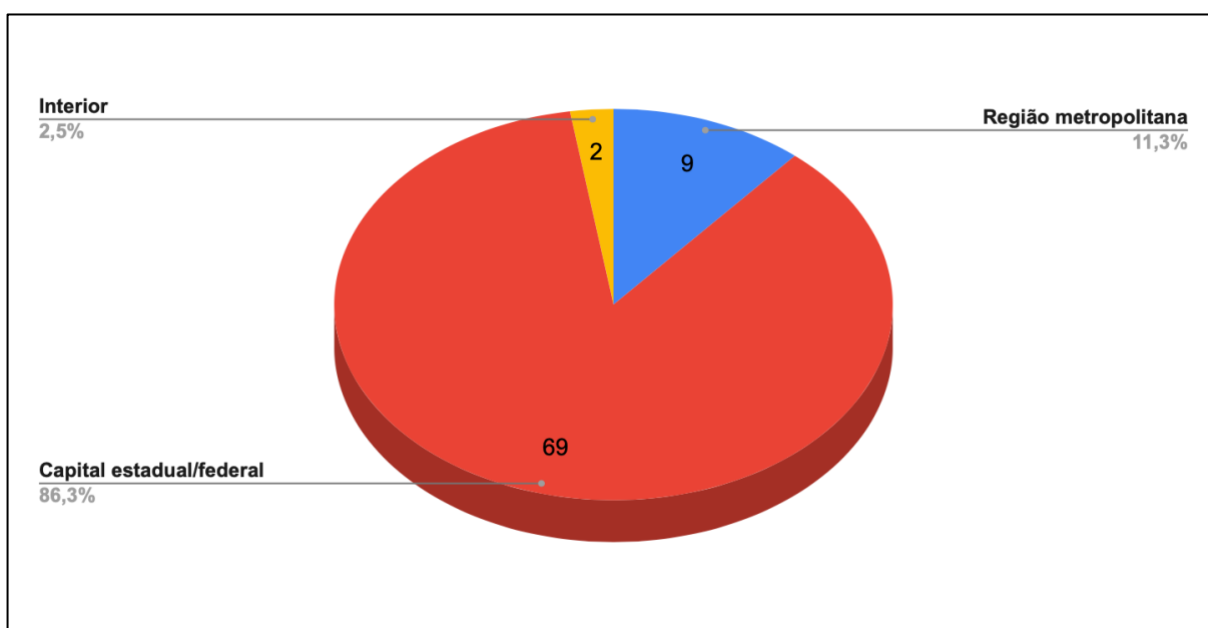
Na primeira seção do questionário, foram levantadas informações sobre o perfil das produtoras cinematográficas. Dentre as respondentes, 35 estão localizadas no estado de São Paulo e 21 no estado do Rio de Janeiro, evidenciando uma forte concentração no eixo Rio-São Paulo, que corresponde a 70% dos respondentes. Essa concentração de produtoras na região Sudeste já foi destacada por diversos autores, como Assis, Pereira e Wilbert (2021). Além disso, apenas duas empresas estão situadas no interior, sendo a maioria localizada em capitais ou regiões metropolitanas. Os gráficos 3 e 4 apresentam essas informações de forma detalhada:

Gráfico 3 – Unidade federativa das produtoras



Fonte: Resultados da pesquisa.

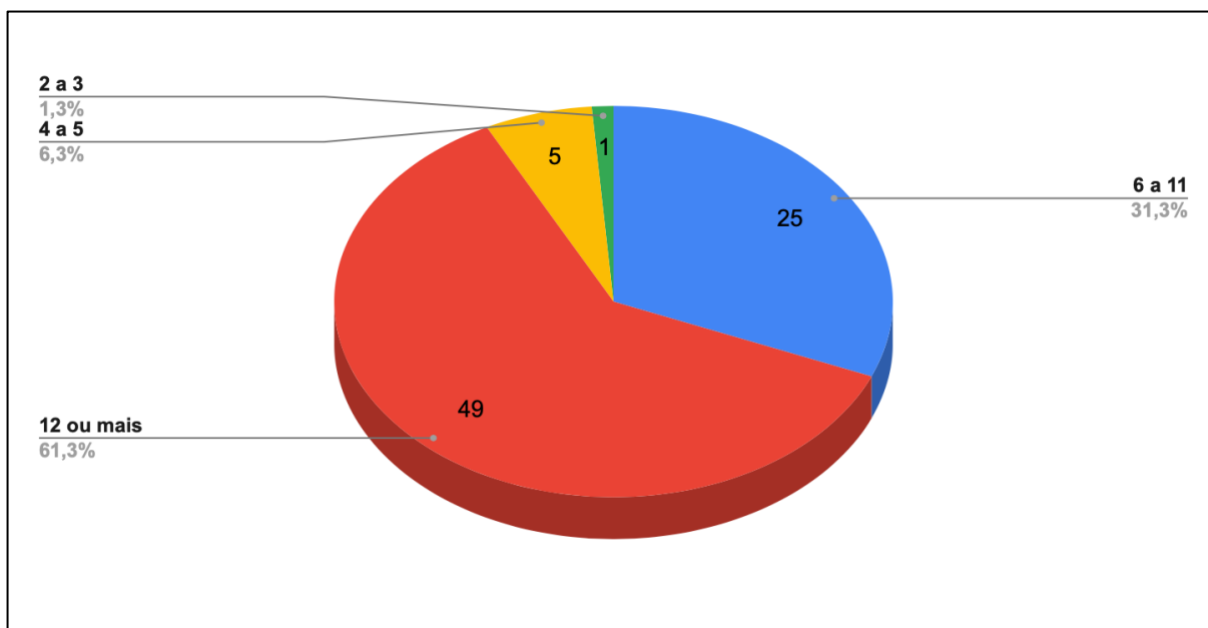
Gráfico 4 – Região do município das produtoras



Fonte: Resultados da pesquisa.

Das 80 empresas que responderam ao questionário, 49 já produziram 12 ou mais obras audiovisuais, 25 realizaram entre 6 e 11, 5 produziram de 4 a 5 e apenas 1 realizou entre 2 e 3 produções. Isso indica que a maioria das respondentes possui experiência no setor audiovisual, com um histórico significativo de produções (Gráfico 5).

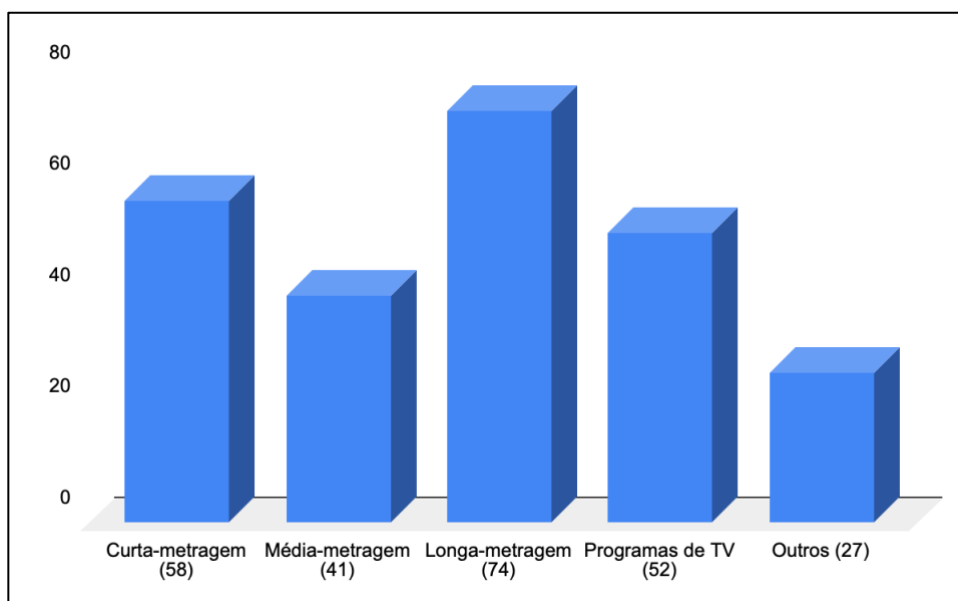
Gráfico 5 – Quantidade de obras audiovisuais produzidas



Fonte: Resultados da pesquisa.

Em relação ao tipo de conteúdo produzido, com a possibilidade de seleccionar mais de uma opção, 74 empresas já produziram longas-metragens, 58 produziram curtas-metragens, 52 produziram programas de TV e 41 produziram médias-metragens. Além disso, foram mencionados outros formatos, como webséries, clipes musicais e anúncios publicitários (Gráfico 6).

Gráfico 6 – Quantidade de obras audiovisuais produzidas



Fonte: Resultados da pesquisa.

4.2 Preferências gerais das características das leis de incentivo

Na segunda seção do questionário, foram registradas as preferências das produtoras cinematográficas em relação às características das leis de incentivo à cultura. As características foram avaliadas em uma escala do tipo Likert, de 1 a 5, em que 1 indicava "Não contribui" e 5 indicava "Contribui muito para a escolha da lei".

Após a coleta dos dados, foram calculadas as médias e os desvios-padrões das notas atribuídas a cada característica. A média representa o valor central do conjunto de respostas, calculado com base na soma de todas as notas dividida pela quantidade total de respostas. Assim, a média reflete a atratividade geral de cada característica, permitindo identificar quais são mais ou menos valorizadas pelas produtoras. O desvio padrão, por sua vez, indica o grau de dispersão das notas em relação à média. Um desvio padrão menor sugere maior consenso entre as respostas, enquanto um desvio padrão maior indica maior divergência de opiniões entre as participantes (REIS *et al.*, 1999).

A Tabela 1 e o Gráfico 7 apresentam as preferências médias de todas as características avaliadas, organizadas em ordem decrescente pela média e acompanhadas dos respectivos desvios-padrões.

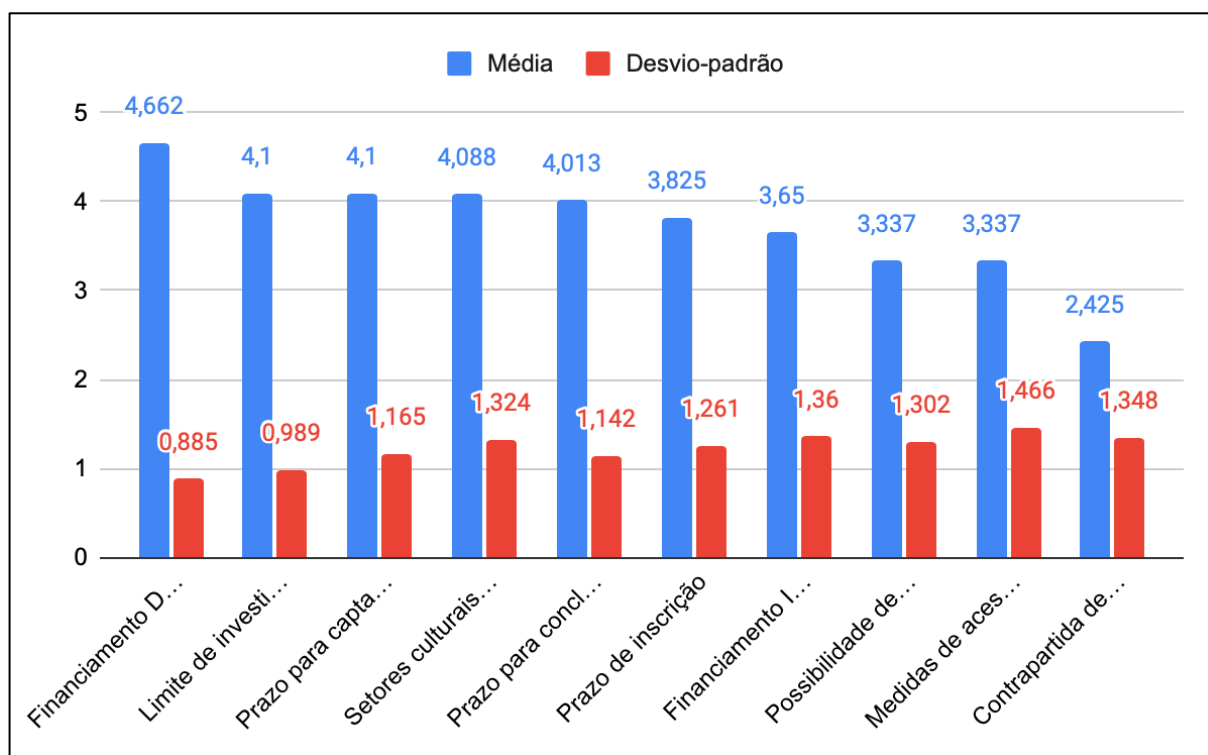
Tabela 1 – Preferências médias e desvios-padrões das características avaliadas

	Média	Desvio-padrão
Financiamento direto	4,662	0,885
Limite de investimento por projeto	4,100	0,989
Prazo para captação de recursos	4,100	1,165
Setores culturais contemplados	4,088	1,324
Prazo para conclusão do projeto	4,013	1,142
Prazo de inscrição	3,825	1,261

Financiamento indireto	3,650	1,360
Possibilidade de investimento como sócio	3,337	1,302
Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social	3,337	1,466
Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros	2,425	1,348

Fonte: Resultados da pesquisa.

Gráfico 7 – Preferências médias e desvios-padrões das características avaliadas



Fonte: Resultados da pesquisa.

A característica mais bem avaliada foi "Financiamento direto", com média de 4,662 e desvio-padrão de 0,885, o que indica uma preferência quase unânime. Essa pontuação reflete a importância que as produtoras atribuem ao acesso direto a recursos financeiros sem depender de intermediários. Por outro lado, o "Financiamento indireto" obteve a quarta menor média, de 3,650, com o segundo maior desvio-padrão, de 1,360, indicando opiniões divergentes sobre sua atratividade. Para explorar melhor essa divergência, foram calculadas as médias e os desvios-

padrões das notas atribuídas, segmentados por grupos conforme a quantidade de obras audiovisuais produzidas (Tabela 2).

Tabela 2 – Médias e desvios-padrões das notas de "Financiamento indireto" por grupo de produção audiovisual

	Média	Desvio-padrão
12 ou mais obras produzidas	3,735	1,381
6 a 11 obras produzidas	3,480	1,388
4 a 5 obras produzidas	3,400	1,140

Fonte: Resultados da pesquisa.

É possível perceber que, entre os grupos analisados, as produtoras com maior experiência, representadas por aquelas que produziram 12 ou mais obras, atribuíram uma média ligeiramente superior (3,735) ao financiamento indireto, ainda que acompanhada de um desvio-padrão também elevado (1,381). Por outro lado, as produtoras com menor experiência, que produziram de 4 a 5 obras, atribuíram a menor média (3,400), com um desvio-padrão mais baixo (1,140), indicando uma percepção mais homogênea sobre a atratividade dessa característica. Isso pode significar que produtoras mais experientes tendem a enxergar o financiamento indireto como uma alternativa mais viável, ainda que com opiniões divergentes, enquanto produtoras menos experientes percebem maiores desafios neste modelo de financiamento.

O viés mercadológico das leis de incentivo, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, pode ser uma explicação para esse cenário. Ao patrocinar as obras cinematográficas, as empresas incentivadoras frequentemente buscam visibilidade para suas marcas, de modo que o incentivo cultural se torna uma estratégia de *marketing* (PITOMBO, 2006; HENKIN, PAES e VALIATI, 2016). Nesse contexto, produtoras cinematográficas com maior experiência e um portfólio mais robusto tendem a apresentar uma possibilidade de retorno comercial maior e, consequentemente, maior visibilidade para seus patrocinadores. Dessa forma, é possível que elas tenham maior facilidade de captação de recursos por meio do incentivo indireto, o que pode justificar a nota média mais alta atribuída para este mecanismo.

As características "Limite de investimento por projeto" e "Prazo para captação de recursos" alcançaram a segunda maior média, de 4,100 cada uma, indicando que a possibilidade de acessar financiamentos mais elevados e prazos estendidos para captar esses recursos são fatores importantes para a atratividade dos editais. O "Limite de investimento por projeto" também apresentou maior nota média para as empresas maiores, possivelmente porque essas produtoras, devido ao porte e à experiência, possuem maior capacidade e interesse em executar projetos de maior orçamento.

A Tabela 3 mostra as médias e os desvios-padrões calculados.

Tabela 3 – Médias e desvios-padrões das notas de "Limite de investimento por projeto" por grupo de produção audiovisual

	Média	Desvio-padrão
12 ou mais obras produzidas	4,224	0,896
6 a 11 obras produzidas	4,040	1,136
4 a 5 obras produzidas	3,400	0,894

Fonte: Resultados da pesquisa.

A característica "Possibilidade de investimento como sócio" teve a segunda menor média, de 3,337, indicando que a possibilidade de participação nos lucros pelo incentivador não é considerada um fator decisivo para a escolha da lei de incentivo. A característica "Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social" também obteve média de 3,337. A menor média apresentada foi da característica "Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros", com 2,425. Esses resultados podem indicar que exigências adicionais ou obrigatoriedades são vistas como barreiras pelas produtoras, uma vez que demandam recursos próprios ou esforços extras, o que pode desmotivar as empresas a escolherem editais que envolvem esse tipo de mecanismo.

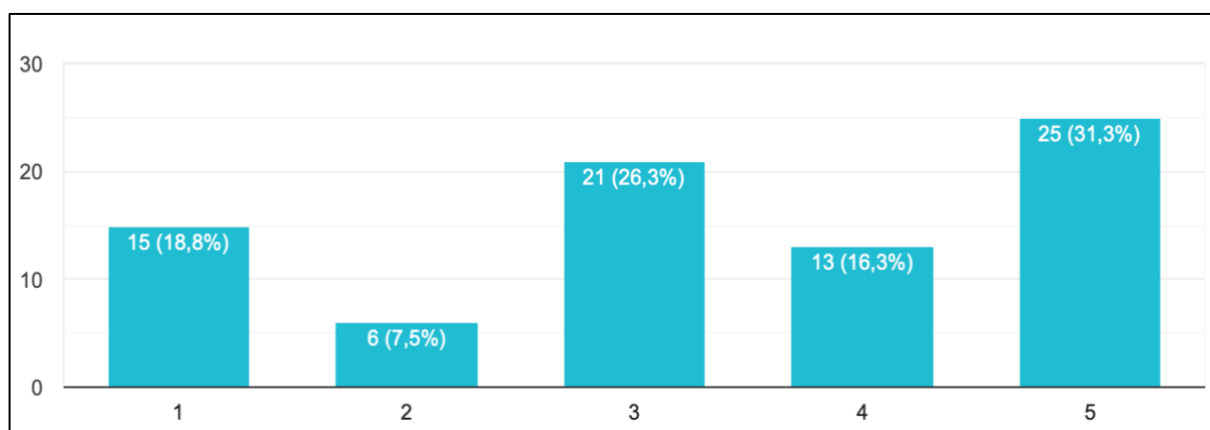
No entanto, autores como Rubim e Barbalho (2016) destacam a importância da contrapartida de recursos próprios ou de terceiros, na medida em que ela reflete um dos princípios fundamentais das leis de incentivo: atrair novos investimentos empresariais para o

setor cultural. Tanto a Lei Rouanet quanto a Lei do Audiovisual, em suas concepções originais, foram elaboradas com o propósito de aproximar o mercado privado dos realizadores culturais, promovendo maior participação de recursos provenientes da iniciativa privada. Isso diversifica as fontes de financiamento e pode ampliar as possibilidades de receita das empresas privadas. No entanto, com a isenção fiscal de 100% do investimento, há somente recursos públicos financiando os orçamentos dos projetos, ainda que esses sejam selecionados apenas pelas empresas. Evidentemente, essa lógica agrada as empresas privadas e facilita o acesso aos recursos pelos produtores, o que pode explicar a média mais baixa atribuída a “Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros”.

As "Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social" registraram o maior desvio-padrão (1.466), demonstrando opiniões significativamente divergentes. Isso pode refletir que, enquanto algumas empresas veem de forma positiva o foco dos editais em incluir pessoas marginalizadas ou com deficiência, outras percebem essas exigências como obrigações que tornam o processo mais burocrático e oneroso.

O Gráfico 8 mostra a variabilidade das notas dessa característica.

Gráfico 8 – Avaliação de “Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social” (notas de 1 a 5)



Fonte: Resultados da pesquisa.

Os resultados apresentados nesta seção destacam a diversidade de preferências das produtoras cinematográficas em relação às características das leis de incentivo à cultura. As características mais valorizadas, como "Financiamento direto" e "Limite de investimento por projeto", refletem a importância de oferecer suporte financeiro direto e orçamentos maiores para a atratividade dos editais. Por outro lado, mecanismos que envolvem contrapartidas ou exigências adicionais, como "Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros" e "Medidas

de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social", foram avaliados de forma menos favorável, indicando que essas obrigações podem ser percebidas como obstáculos no processo de produção cinematográfica.

Além disso, a análise segmentada revelou que empresas com maior porte e experiência tendem a atribuir notas mais altas a certos mecanismos, como "Financiamento Indireto" e "Limite de investimento por projeto", sugerindo que estes grupos enxergam vantagens estratégicas nesses modelos. Logo, a elevada variabilidade de opiniões sobre algumas características reforça a necessidade de adaptar os editais às diferentes realidades das produtoras, especialmente no que tange ao porte e à localidade das empresas.

4.3 Análise Fatorial Exploratória

De início, foram realizados dois métodos de avaliação, para verificar a validade da análise fatorial: o teste de esfericidade de Bartlett; e o critério de Kaiser-Meyer-Olkin (KMO). O teste de Bartlett apresentou um valor de $p < 0,001$, indicando que a matriz é fatorável, uma vez que está abaixo do limite de $p < 0,05$ (HONGYU, 2018). O KMO apresentou um MAS geral (*Measure of Sampling Adequacy*, ou Índice de Adequação da Amostra, em tradução livre) de 0,686. Isso significa que é considerada moderadamente adequada para a aplicação da Análise Fatorial Exploratória (AFE), segundo os parâmetros de Hair *et al.* (2005), Pallant (2007) e Pereira (1999).

A Tabela 4 mostra o MSA geral, que se aplica a todo o modelo, e os MSAs individuais das variáveis.

Tabela 4 – Índice de Adequação da Amostra (MSA) geral e das variáveis individuais

	MSA
Geral	0,686
Financiamento direto	0,693
Financiamento indireto	0,587
Limite de investimento por projeto	0,663
Possibilidade de investimento como sócio	0,790
Prazo de inscrição	0,763

Prazo para captação de recursos	0,651
Prazo para conclusão do projeto	0,673
Setores culturais contemplados	0,748
Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros	0,549
Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social	0,643

Fonte: Resultados da pesquisa.

Como método para a determinação do número de fatores, foi adotado o critério de Kaiser-Guttman, em que os autovalores dos fatores devem obrigatoriamente ser superiores a 1, estabelecendo que apenas os fatores com maior capacidade de explicar a variância dos dados sejam retidos na análise fatorial (FIGUEIREDO FILHO e SILVA JÚNIOR, 2010). As cargas fatoriais mínimas para cada variável foram estabelecidas em 0,5, valor considerado adequado para garantir uma significância prática (HAIR *et al.*, 2005).

Com relação ao método de extração de fatores, foram testadas todas as modalidades disponíveis no JASP: resíduo mínimo, máxima verossimilhança, fatoração do eixo principal, mínimos quadrados ordinários, mínimos quadrados ponderados, mínimos quadrados generalizados, qui-quadrado mínimo e classificação mínima (JASP Team, 2023). Dentre esses, o método de classificação mínima foi o que conseguiu apresentar o maior percentual de variância explicada (50,5%) e agrupar o maior número de variáveis nos fatores (8 variáveis), ainda que algumas tenham sido excluídas do modelo. Por isso, esse foi o método de extração escolhido para a análise.

Para a técnica de rotação de fatores, foi escolhida a rotação oblíqua, que permite correlação entre os fatores e é considerada mais apropriada para a área de Ciências Humanas e Sociais (MATOS e RODRIGUES, 2019). Além disso, foram testados todos os subtipos de rotação disponíveis no JASP: *Promax*, *Oblimin*, *Simplimax*, *BentlerQ*, *Cluster*, *GeominQ* (JASP Team, 2023). Todas elas apresentaram o mesmo percentual de variância explicada (50,5%). Entretanto, nas rotações *Simplimax* e *GeominQ*, a variável “Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social” apresentou carga fatorial significativa ($> 0,5$) em dois fatores simultaneamente, motivo pelo qual foram desconsideradas da análise. Já as rotações *Oblimin* e *BentlerQ* resultaram na exclusão de algumas variáveis do modelo, agrupando um total de 7 e 6 variáveis, respectivamente. Por isso, essas técnicas

também foram desconsideradas. Por fim, as rotações *Promax* e *Cluster* apresentaram resultados semelhantes, incluindo as mesmas variáveis e com cargas fatoriais significativas para apenas um fator cada uma. No entanto, a rotação *Cluster* apresentou cargas fatoriais ligeiramente mais elevadas para a maioria das variáveis, sendo, portanto, escolhida como a mais adequada para a análise.

Os resultados da Análise Fatorial Exploratória com as configurações selecionadas estão presentes na Tabela 5:

Tabela 5 – Cargas fatoriais

Variável \ Carga fatorial	Fator 1	Fator 2	Fator 3	Fator 4
Prazo para captação de recursos	0,826			
Prazo de inscrição	0,702			
Prazo para conclusão do projeto	0,688			
Limite de investimento por projeto		0,802		
Setores culturais contemplados		0,578		
Financiamento direto		0,521		
Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social			0,799	
Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros			0,700	0,466
Financiamento indireto				0,481
Possibilidade de investimento como sócio				0,358

Fonte: Resultados da pesquisa.

Pela Tabela 5, é possível perceber que o modelo extraiu quatro fatores. O Fator 1 se relaciona com as variáveis “Prazo para captação de recursos”, “Prazo de inscrição” e “Prazo para conclusão do projeto”. O Fator 2 é composto por “Limite de investimento por projeto”, “Setores culturais contemplados” e “Financiamento direto”. O Fator 3 tem relação com “Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social” e “Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros”. Há ainda o Fator 4, que apresentou cargas fatoriais

menores do que 0,5 nesse e em quase todos os outros modelos testados, o que levou sua exclusão da análise. As variáveis “Financiamento indireto” e “Possibilidade de investimento como sócio” não apresentaram cargas fatoriais significativas ($> 0,5$) com nenhum fator. A variável “Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros” apresentou uma carga fatorial significativa no Fator 3 e carga quase significativa no Fator 4, abaixo de 0,5, razão pela qual foi considerada apenas no Fator 3.

Em seguida, foram calculados os autovalores e a variância explicada para os três fatores encontrados (Tabela 6).

Tabela 6 – Características dos fatores

	Autovalores	Soma das cargas ao quadrado	Variância explicada	Variância acumulada
Fator 1	3,122	1,603	0,160	0,160
Fator 2	1,309	1,334	0,133	0,294
Fator 3	1,108	1,319	0,132	0,426

Fonte: Resultados da pesquisa.

É possível observar que o Fator 1 apresentou o maior autovalor, de 3,122, indicando sua maior capacidade de explicar a variância dos dados. O Fator 2 teve um autovalor de 1,309, enquanto o Fator 3 apresentou 1,108. A variância explicada por cada fator é calculada com base na soma das cargas fatoriais ao quadrado. Essa métrica é obtida elevando-se ao quadrado as cargas fatoriais de uma variável em relação a um fator e, em seguida, somando esses valores. O resultado representa a proporção total da variância explicada por aquele fator (HAIR *et al.*, 2005). Assim, o Fator 1 explica 16% da variância total; o Fator 2 contribui com 13,3%; e o Fator 3, com 13,2%. Isso significa, por exemplo, que 16% da informação total presente nos dados foi condensada e pode ser interpretada a partir do Fator 1, o que demonstra sua alta capacidade de explicar a variância dos dados.

Na análise fatorial, é importante que os fatores identificados apresentem coerência teórica. Assim, a etapa final dessa análise consiste em avaliar o agrupamento das variáveis e atribuir nomes aos fatores, fundamentando os resultados do ponto de vista teórico. O nome dado a cada fator deve refletir da forma mais precisa possível o conjunto de variáveis que o compõe (MATOS e RODRIGUES, 2019).

Na sequência procede-se à análise dos fatores.

Fator 1 – Prazos

- “Prazo para captação de recursos”
- “Prazo de inscrição”
- “Prazo para conclusão do projeto”

O Fator 1 tem autovalor de 3,122 e é responsável por 16% da variância total. Ele agrupa variáveis relacionadas aos prazos exigidos nos processos de financiamento cultural, que tiveram médias altas na avaliação. Isso indica uma preocupação das produtoras cinematográficas com o tempo necessário ao cumprimento das etapas exigidas nas políticas de incentivo. O “Prazo para captação de recursos” apresentou a maior carga fatorial dentro desse fator, indicando que é a variável que mais contribui para explicar a variância representada por ele.

Ikeda (2012) aponta que, considerando os baixos limites fiscais da dedução, de 3% a 6% do imposto de renda anual, conforme a modalidade na Lei Rouanet ou na Lei do Audiovisual, por exemplo, as produtoras precisam esperar vários anos fiscais para atingir a quantia necessária prevista no orçamento do filme. Por isso, em âmbito federal, a Lei do Audiovisual se destaca em relação à Lei Rouanet, uma vez que oferece maior prazo para captação de recursos (48 meses, em comparação com os 24 meses da Lei Rouanet), sendo que os limites de dedução fiscal são os mesmos entre os mecanismos, considerando o Art. 1º-A e Art. 3º-A da Lei do Audiovisual (BRASIL, 1991; BRASIL, 1993).

Ainda assim, alguns projetos não conseguem captar integralmente os valores previstos no orçamento original, o que gera um fenômeno recorrente no Brasil: filmes com orçamentos elevados aprovados, mas com captação de recursos muito inferior ao montante autorizado. Essa dificuldade levou muitos produtores a iniciarem a produção sem ter clareza de como o projeto seria finalizado. Como consequência, surgiram produções marcadas por distorções, com cortes abruptos de cenas ou finalizações precárias, resultado da incapacidade de captar os recursos necessários para cumprir o planejamento inicial (IKEDA, 2012).

Esse cenário evidencia a importância de prazos mais longos e flexíveis nas políticas de incentivo, permitindo que as produtoras tenham condições mais favoráveis para viabilizar seus projetos de forma planejada e com maior qualidade. Outra possibilidade é o aumento do limite de dedução fiscal, que poderia reduzir a necessidade de prazos mais longos para a captação. Pode-se ainda ressaltar uma vantagem do Fundo Setorial do Audiovisual em relação às leis de incentivo indireto, uma vez que, ao receber a aprovação nos editais do FSA, o prêmio é pago de uma vez só, sem intermediários, o que exclui a preocupação com o prazo necessário para captação de recursos (BRASIL, 2006).

Fator 2 – Financeiro

- “Limite de investimento por projeto”
- “Setores culturais contemplados”
- “Financiamento direto”

O Fator 2 tem autovalor de 1,309 e explica 13,3% da variância total dos dados. Ele pode ser considerado mais heterogêneo, ao englobar variáveis que à primeira vista parecem não ter uma relação direta. No entanto, é possível identificar uma conexão entre elas, pois todas se referem à estrutura de financiamento do edital e refletem aspectos relacionados à alocação e distribuição de recursos financeiros. Além disso, as três características receberam médias altas nas avaliações do questionário.

A variável “Limite de investimento por projeto” estabelece o valor máximo destinado a cada projeto pelo edital. Os “Setores culturais contemplados” podem impactar o montante total de recursos disponíveis para o segmento audiovisual. Isso acontece porque, quanto mais setores forem contemplados, maior será a divisão dos recursos, reduzindo o valor destinado a cada área específica. Por fim, o “Financiamento direto” diz respeito ao repasse desses recursos sem a intermediação de terceiros.

Nesse sentido, o Fundo Setorial do Audiovisual, em âmbito federal, se destaca novamente como uma opção atrativa às produtoras cinematográficas. Seus editais incorporam características como exclusividade de recursos para o setor audiovisual e repasses diretos (BRASIL, 2006), elementos que refletem a estrutura de financiamento captada pelo Fator 2. A Lei do Audiovisual também se destaca porque oferece investimentos exclusivos para o setor e limites mais altos de investimento, quando comparados a Lei Rouanet e a alguns editais do FSA (BRASIL, 1991).

Fator 3 – Contrapartidas

- “Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social”
- “Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros”

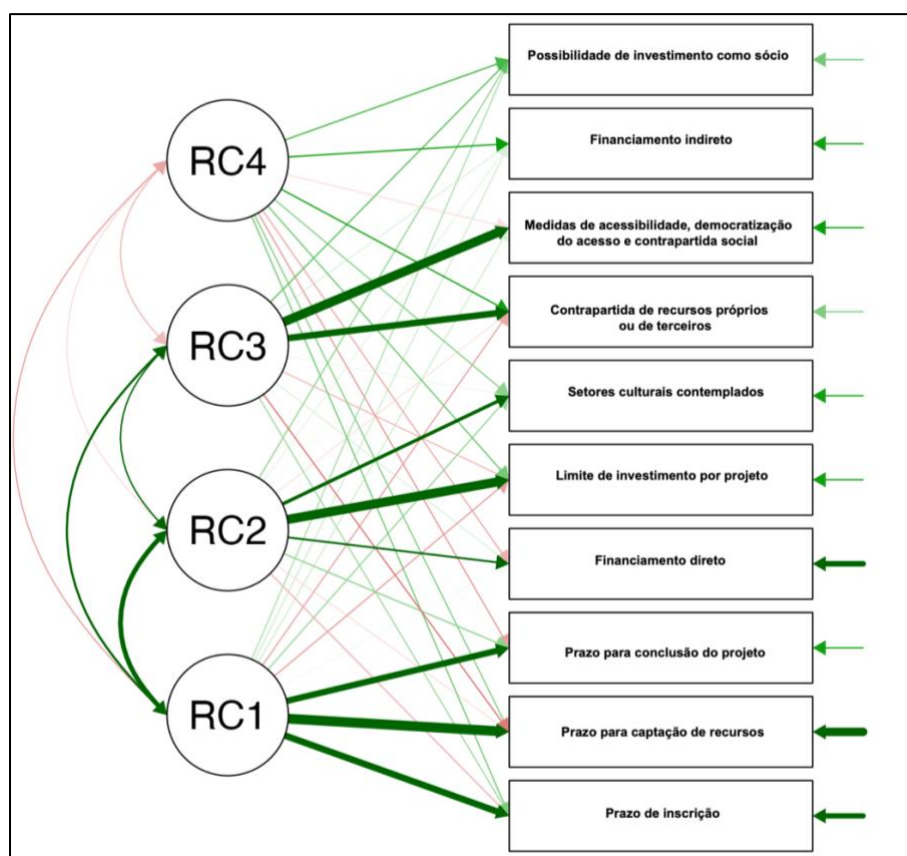
O Fator 3 apresenta um autovalor de 1,108 e explica 13,2% da variância total. Ele engloba variáveis que correspondem às exigências previstas nos editais que visam promover maiores responsabilidades aos produtores, seja incentivando maior inclusão social no acesso aos resultados do projeto, seja exigindo que parte do orçamento seja financiada por recursos próprios ou pelo mercado privado. Essas características receberam notas baixas dos produtores, possivelmente pelo fato de representarem obrigações adicionais que podem aumentar os

desafios financeiros e operacionais no desenvolvimento dos projetos. Por exemplo, um edital que exija a distribuição gratuita de ingressos para comunidades de baixa renda, como a Lei Rouanet (BRASIL, 1991), pode ser visto como um desafio financeiro, pois os produtores terão que arcar com custos extras para viabilizar o acesso ao evento, sem a garantia de retorno imediato. Assim, o FSA se destaca mais uma vez para as produtoras, pois não impõe essas obrigatoriedades, seja na legislação ou em seus editais específicos (BRASIL, 2006). No entanto, essas medidas são de fundamental importância para garantir o acesso e a inclusão social, promovendo uma democratização da cultura (VOLKERLING, 1996).

As variáveis “Financiamento indireto” e “Possibilidade de investimento como sócio” não apresentaram cargas fatoriais significativas para nenhum dos fatores extraídos no modelo, o que pode significar que elas apresentam pouca correlação com as demais variáveis incluídas no modelo ou que representam dimensões independentes que não foram capturadas pelos fatores extraídos.

O diagrama de caminhos (Gráfico 9) permite visualizar como as cargas fatoriais de cada variável se relacionam com os respectivos fatores, sendo representadas pela espessura das retas.

Gráfico 9 – Diagrama de caminhos



Fonte: Resultados da pesquisa.

Nota-se que a maioria das variáveis apresenta alguma relação simultânea com os quatro fatores, refletindo a complexidade das conexões entre elas. Além disso, os próprios fatores demonstram correlação entre si, evidenciando a interdependência das dimensões identificadas, o que reforça a adequação do uso da rotação oblíqua na análise. Entretanto, a análise da espessura das retas no diagrama aponta que nenhuma variável apresenta cargas fatoriais significativas com o Fator 4. Esse resultado corrobora a exclusão do Fator 4 na interpretação final, conforme colocado anteriormente, já que ele não apresenta variáveis suficientemente relacionadas para justificar sua retenção no modelo. Essa análise visual complementa os resultados numéricos, oferecendo maior clareza sobre a estrutura dos dados e as contribuições específicas de cada variável para os fatores extraídos.

Os resultados da Análise Fatorial Exploratória demonstram que o modelo final conseguiu capturar aspectos importantes relacionados às variáveis dos editais culturais, estruturando-os em três fatores significativos.

O Fator 1, associado aos prazos, evidencia a preocupação das produtoras cinematográficas com o tempo necessário para o cumprimento das etapas exigidas, com destaque para o “Prazo para captação de recursos”, que apresentou a maior carga fatorial. Este fator reflete uma dimensão operacional crucial para o planejamento das empresas no contexto das políticas de incentivo (IKEDA, 2012).

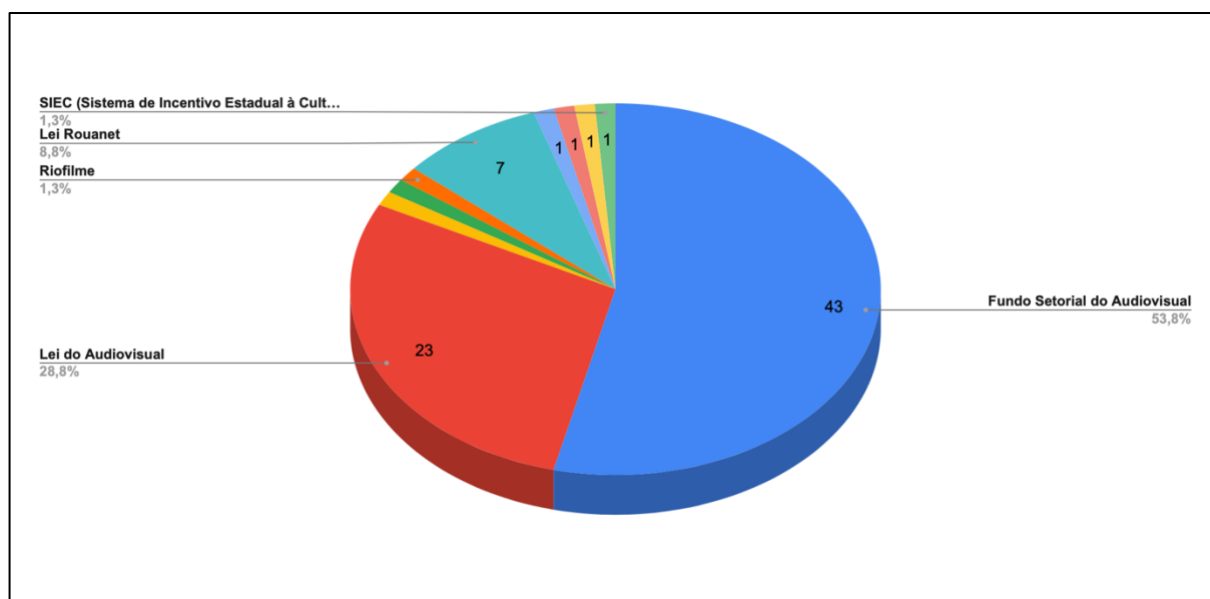
O Fator 2, relacionado à estrutura financeira dos editais, destacou-se pela heterogeneidade, mas suas conexões teóricas evidenciam a importância das decisões sobre o volume de recursos e distribuição desses entre os setores beneficiados. Nesse contexto, o Fundo Setorial do Audiovisual e a Lei do Audiovisual surgem como opções mais atrativas para as produtoras, ao incorporarem características alinhadas com as demandas do setor audiovisual, como ausência de intermediários no repasse de recursos (FSA) e limites mais elevados (Lei do Audiovisual).

O Fator 3, que engloba as contrapartidas previstas nos editais, apontou para exigências que buscam maior inclusão social e maior participação de recursos próprios ou privados. No entanto, as avaliações baixas recebidas por essas variáveis sugerem uma resistência por parte das produtoras a tais obrigações, devido aos desafios operacionais e financeiros que elas representam. A ausência de exigências similares nos editais do FSA reforça sua atratividade em comparação a outros instrumentos, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual.

4.4 Análise de Conteúdo

Conforme descrito na metodologia, a terceira seção do questionário solicitou que os respondentes indicassem sua preferência entre os três mecanismos de incentivo ao audiovisual que consubstanciaram esta pesquisa: a Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual e o Fundo Setorial do Audiovisual, com a possibilidade de sugerir outros mecanismos. As respostas obtidas para essa questão estão presentes no Gráfico 10.

Gráfico 10 – Preferência por mecanismos de incentivo ao audiovisual



Fonte: Resultados da pesquisa.

O Fundo Setorial do Audiovisual foi selecionado por mais da metade (53,8%) das produtoras audiovisuais, demonstrando seu papel central para as atividades do setor cinematográfico no País. A Lei do Audiovisual foi escolhida por 28,8%, ainda destacando-se como uma alternativa relevante para parte das produtoras. Já a Lei Rouanet, com 8,8% das respostas, aparece como menos utilizada no contexto audiovisual. Outros mecanismos foram citados, como leis de incentivo estaduais e a Lei Paulo Gustavo, criada em caráter emergencial durante a pandemia da Covid-19. Essa lei prevê o repasse de R\$ 3,862 bilhões a estados, municípios e ao Distrito Federal, destinados a ações de fomento direto voltadas para combater e mitigar os impactos da pandemia no setor cultural (BRASIL, 2024).

Em seguida, os participantes foram questionados sobre os motivos que justificam suas preferências em relação à pergunta anterior. De modo geral, as respostas foram breves e diretas, consistindo em apenas uma ou duas frases. Para a Análise de Conteúdo, todas as respostas foram lidas e suas unidades de registro codificadas por tema. Nesse processo, foram

encontrados 14 temas iniciais, descritos no Quadro 6:

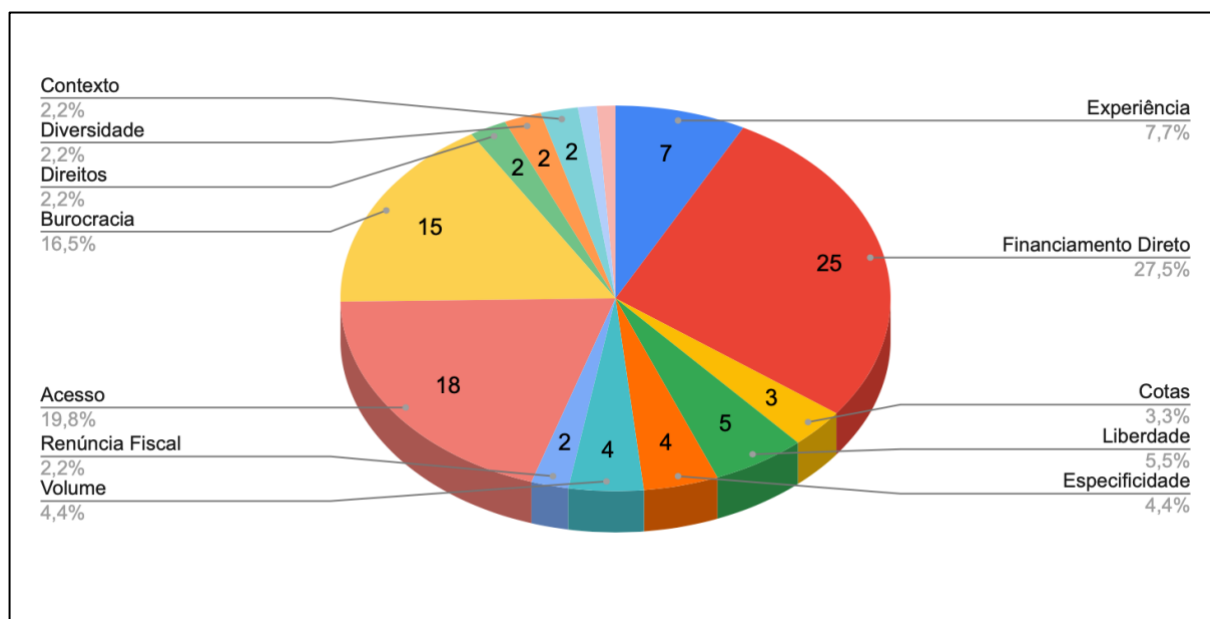
Quadro 6 – Temas iniciais das unidades de registro

Tema	Descrição
Acesso	Refere-se à facilidade de inscrição, aprovação e captação dos projetos.
Burocracia	Refere-se à percepção de processos lentos, complexos e burocráticos.
Contexto	Refere-se à adaptação dos mecanismos de incentivo às especificidades regionais e características locais das produtoras.
Contrapartida	Refere-se à exigência de uma contribuição financeira que deve ser atendida pelo beneficiado para acessar o recurso.
Cotas	Refere-se à presença de cotas nos mecanismos de incentivo, destinadas a grupos específicos, como negros, mulheres e indígenas.
Direitos	Refere-se à garantia de controle e posse dos direitos sobre a obra.
Diversidade	Refere-se à variedade de opções oferecidas pelo mecanismo, devido à flexibilidade e abrangência das linhas de apoio disponíveis.
Especificidade	Refere-se ao direcionamento exclusivo do mecanismo para uma área específica realizada pela produtora.
Experiência	Refere-se ao conhecimento e à familiaridade da produtora com os trâmites e processos de um mecanismo específico.
Financiamento direto	Refere-se à disponibilização de recursos financeiros diretamente para a produtora, sem a necessidade de intermediários.
Liberdade	Refere-se à autonomia e flexibilidade proporcionadas ao criador, permitindo liberdade de expressão e de decisão no projeto.
Renúncia fiscal	Refere-se ao mecanismo que permite a destinação de parte dos impostos devidos ao governo para financiar projetos.
Retorno	Refere-se à expectativa de geração de lucro pela obra.
Volume	Refere-se ao montante total de recursos oferecidos pelo mecanismo.

Fonte: Resultados da pesquisa.

É importante destacar que algumas das respostas apresentaram mais de uma unidade de registro, ou seja, receberam mais de um código. Por outro lado, algumas respostas não foram codificadas devido à falta de clareza no texto. Em seguida, aplicou-se a regra de enumeração, considerando a frequência de ocorrência dos temas. A proporção dessa ocorrência pode ser visualizada no Gráfico 11:

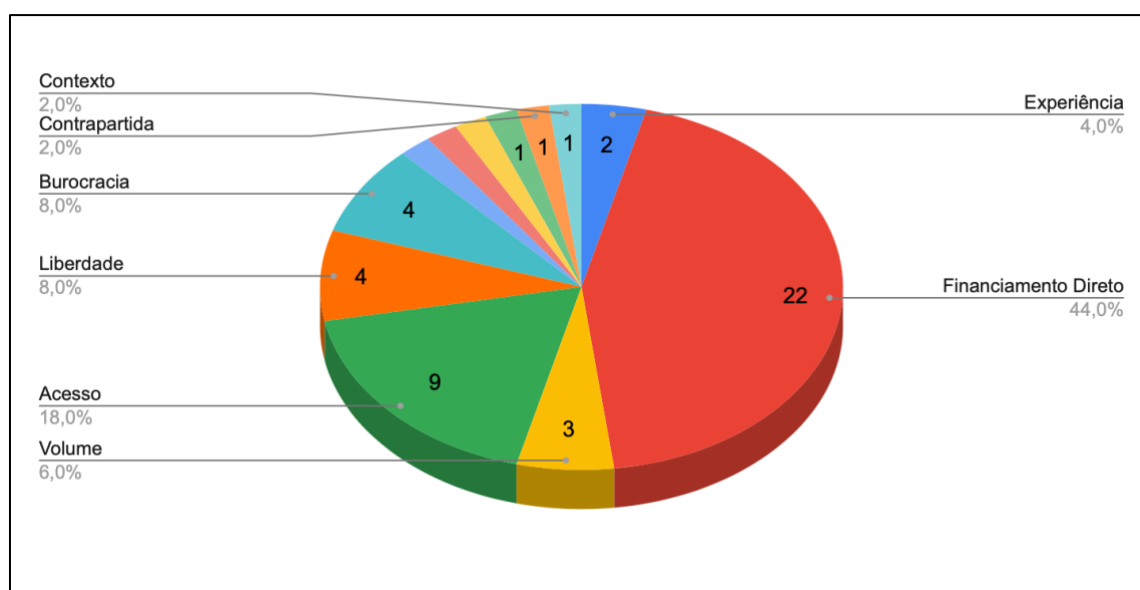
Gráfico 11 - Frequência de ocorrência dos temas nas respostas gerais



Fonte: Resultados da pesquisa.

O Gráfico 11 mostra que as produtoras priorizam “Financiamento direto”, “Acesso” facilitado e “Burocracia” reduzida. É necessário, no entanto, destacar quais mecanismos específicos foram associados a esses e a outros temas como justificativas nas escolhas das empresas. O Gráfico 12 mostra a frequência de ocorrência dos temas nas respostas do Fundo Setorial do Audiovisual.

Gráfico 12 - Frequência de ocorrência dos temas nas respostas do Fundo Setorial do Audiovisual



Fonte: Resultados da pesquisa.

Evidentemente, o “Financiamento direto” foi o tema mais mencionado nas justificativas para a escolha do FSA. Uma das empresas justificou sua preferência pelo Fundo Setorial do Audiovisual afirmando que “não é necessário buscar e convencer os departamentos de marketing das empresas para conseguir o recurso, nem moldar o projeto pensando nisso”. Ikeda (2012, p. 5), em sua análise sobre a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, destaca os problemas de delegar a seleção de projetos aos departamentos de marketing das empresas privadas. A seleção dos projetos a serem desenvolvidos, em vez de ser feita por um órgão governamental especializado no setor audiovisual, fica a cargo de empresas cujos ramos de atuação são totalmente distintos da produção audiovisual. Isso prejudica o desenvolvimento do setor, “já que estas empresas não conhecem as especificidades da economia do audiovisual”.

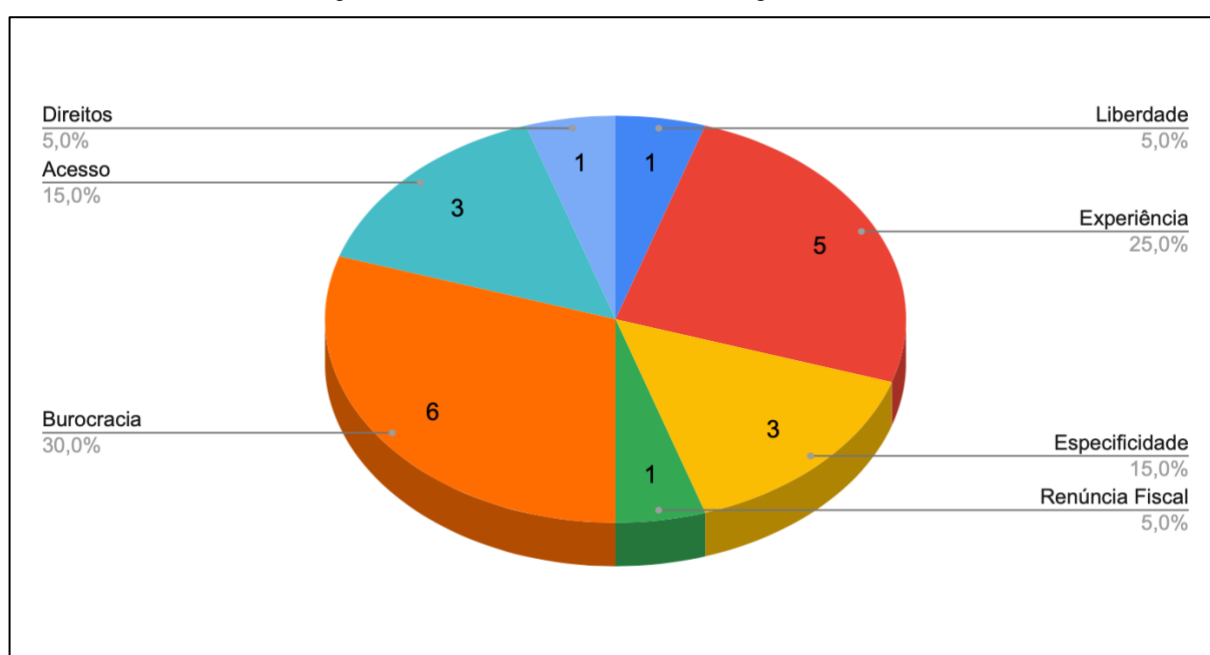
O “Acesso” facilitado também foi frequentemente colocado nas justificativas para a preferência pelo FSA. Uma produtora explicou: “É função do estado fomentar cultura e o acesso às empresas de renúncia fiscal não é fácil nem democrático, pois é preciso, após a aprovação, um contato direto com marketing de grandes empresas e/ou canais de televisão. Assim a seleção através de edital permite um acesso mais democrático, especialmente se houverem cotas raciais, de gênero e regionais.”. Essa dificuldade no acesso às grandes empresas incentivadoras é mencionada por mais produtoras: “[...]. No FSA, quando aprovado, não há necessidade de ainda buscar e negociar com patrocinadores. Por outro Lado, A Lei do Audiovisual, só quem tem relacionamentos com grandes empresas, conseguem patrocínio.”. Outra produtora apontou que: “[...] para filmes, as leis de incentivo não funcionam muito bem. É muito difícil conseguir captar, as empresas querem apostar em grandes eventos, ou em cineastas conhecidos, não apostam muito em filmes menores. O FSA, através das chamadas, é mais viável, embora ultimamente tem afunilado bastante [...]”. Isso está diretamente alinhado à análise de Rubim e Barbalho (2016) sobre as leis de incentivo indireto. Segundo os autores, essas leis tendem a direcionar recursos para projetos com maior apelo comercial, priorizando produções que envolvem atrações e celebridades. Essas iniciativas, geralmente realizadas nos principais centros consumidores do país, oferecem grande visibilidade às marcas patrocinadoras.

Há ainda produtoras que destacam a “liberdade” criativa possibilitada pelo Fundo: “Devido à sua abordagem de financiamento mais direta e ágil para o processo de viabilização, destacando também por apoiar projetos que muitas vezes não conseguem atrair investimentos através de incentivos fiscais, garantindo que obras de qualidade e diversidade tenham a chance de ser realizadas”. Rubim e Barbalho (2016) corroboram com essa opinião ao apontarem que as políticas de incentivo fiscal falham em alcançar e apoiar formas de expressão cultural não comerciais, incluindo modalidades populares, experimentais e eruditas, e, por consequência,

não conseguem refletir a complexidade e a diversidade cultural do país.

A "burocracia" reduzida também é apontada como um ponto forte do FSA. Uma das respondentes explica: "Já trabalhamos com 07 projetos com o Fundo Setorial, a Propriedade Intelectual pertence ao produtor, e o processo é fácil, desde o início até a prestação de contas". No entanto, como será detalhado a seguir, o tema "burocracia" gerou opiniões divergentes entre as produtoras, com algumas associando essa característica ao FSA, enquanto outras a vinculam à Lei do Audiovisual ou à Lei Rouanet.

Gráfico 13 - Frequência de ocorrência dos temas nas respostas da Lei do Audiovisual



Fonte: Resultados da pesquisa.

O Gráfico 13 mostra que a Lei do Audiovisual também foi fortemente associada a uma "Burocracia" facilitada. As produtoras apontaram: "É a lei que possui menos burocracias e limites maiores"; "Menos burocracia (apesar de ainda haver) e maior possibilidade de retorno a médio prazo."; "Lei Rouanet e FSA são mais burocráticos e demorados em seus resultados"; "Flexibilidade, menos burocracia."; "Pela simplicidade e agilidade comparado ao FSA". Isso está relacionado à percepção de que a Lei do Audiovisual oferece um processo mais ágil e menos complexo em comparação com outros mecanismos, o que a torna mais atraente para as produtoras que buscam agilidade no desenvolvimento de seus projetos.

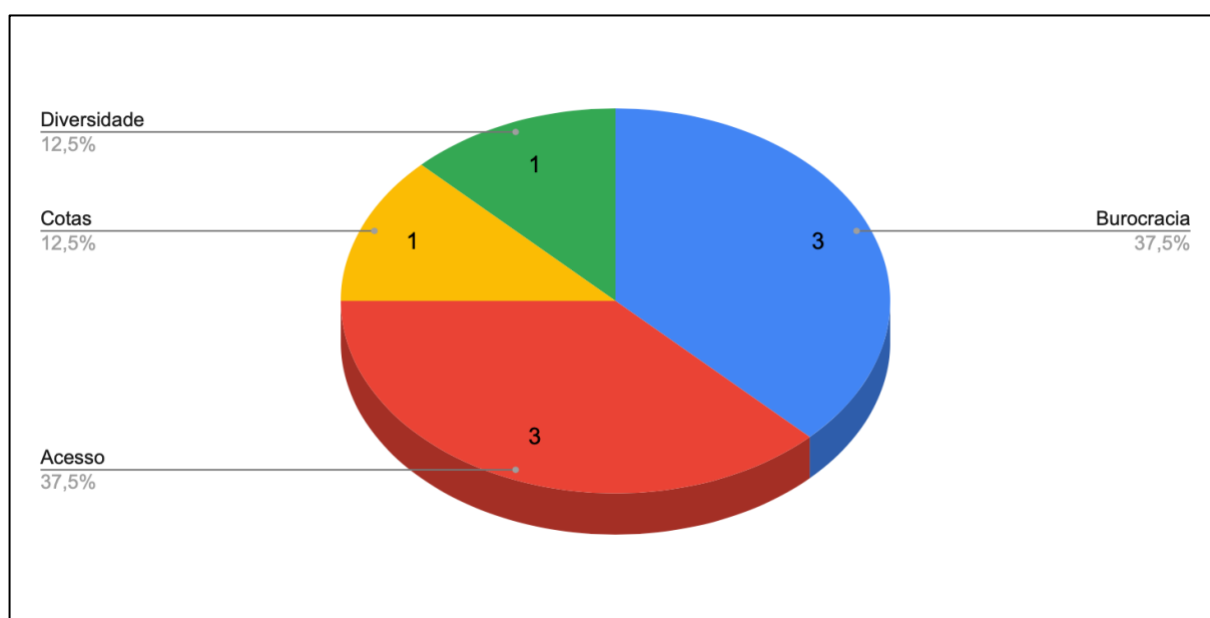
"Especificidade" foi outro tema mencionado com frequência na escolha dessa Lei. Uma das empresas apontou: "Financiamento Indireto exclusivo de longas metragens (+de 70 min)". Isso está relacionado ao fato de que, na modalidade de financiamento indireto, a Lei Rouanet

não permite a execução de longas-metragens; apenas de médias e curtas, o que faz com que, para muitas produtoras, ela não seja uma opção viável.

Há ainda o tema “experiência”, em que muitas produtoras expressaram já conhecer melhor os trâmites e processos da Lei. Pode-se destacar que o texto da Lei do Audiovisual é único, enquanto o Fundo Setorial do Audiovisual apresenta editais específicos para cada processo seletivo (DE SOUZA e ALEM, 2016), o que pode demandar maior adaptação e tempo para compreensão das novidades e particularidades de cada edital.

O Gráfico 14 destaca a frequência de ocorrência dos temas nas respostas sobre a Lei Rouanet.

Gráfico 14 - Frequência de ocorrência dos temas nas respostas da Lei Rouanet



Fonte: Resultados da pesquisa.

A menor “burocracia” também foi associada à Lei Rouanet, como aponta uma das produtoras: “A Lei Rouanet garante melhor uso dos recursos e menos ingerência da Ancine e de seu agente financeiro, que são extremamente prejudiciais à boa gestão, com prazos absurdos e prestação de contas que nunca é apreciada, gerando incerteza no mercado e baixa segurança jurídica”. Nesse ponto, a produtora sugere a possibilidade de que os entraves burocráticos associados à Ancine, como prazos curtos e ineficiência do processo da prestação de contas, possam dificultar a gestão eficiente dos projetos.

Houve também empresas que mencionaram outros mecanismos de incentivo. Uma delas destacou as Leis de Incentivo Regionais, justificando com a temática “contexto”: “Embora, de modo geral, todas as leis de incentivo ao audiovisual precisem melhorar muito, as regionais tendem a ter uma adesão maior às características próprias do lugar. No caso da minha produtora,

a maioria dos nossos projetos é apoiada pelo FAC-DF”. Outra empresa, que também preferiu programas estaduais, afirmou: “[...] ainda compreendo que os editais de incentivo direto da secretaria estadual da Cultura é o melhor pela menor competitividade (não se compete com empresas a nível nacional) e por ter uma menor burocracia em relação à execução financeira e prestação de contas”. Isso indica que algumas produtoras valorizam mecanismos de incentivo estaduais por entenderem que as políticas regionais podem atender de forma mais direta às necessidades e capacidades das produtoras locais.

Posteriormente, foi realizada a categorização, agrupando os temas em categorias que compartilhassem características semelhantes. Como colocado na Metodologia, os critérios de categorização incluem: exclusão mútua, homogeneidade, pertinência, objetividade e produtividade, buscando categorias claras, distintas e alinhadas com o material e o objetivo da pesquisa. Essas categorias foram definidas após a análise inicial, emergindo diretamente do conteúdo analisado.

O Quadro 7 mostra as categoriais e seus temas, bem como a ocorrência de cada um deles.

Quadro 7 – Categorias de análise

Categoria	Tema
Criação (13)	Direitos (2)
	Diversidade (2)
	Especificidade (4)
	Liberdade (5)
Logística (45)	Acesso (18)
	Burocracia (15)
	Contexto (2)
	Cotas (3)
	Experiência (7)
Finanças (33)	Contrapartida (1)

	Financiamento Direto (25)
	Renúncia Fiscal (2)
	Retorno (1)
	Volume (4)

Fonte: Resultados da pesquisa.

A categoria “Criação”, que contém quatro temas, mencionados 13 vezes, abrange aspectos relacionados à atividade criativa das produtoras. Isso inclui a liberdade de criação, os direitos sobre o conteúdo desenvolvido e a variedade ou especificidade de conteúdo exigida pelo edital. Já a categoria “Logística”, que engloba cinco temas mencionados 45 vezes, refere-se a processos, prazos e exigências associados aos mecanismos de incentivo, além da familiaridade das produtoras com os procedimentos envolvidos, destacando questões relacionadas à eficiência e praticidade. Por fim, a categoria “Finanças”, que abrange cinco temas, citados 33 vezes, refere-se aos aspectos econômicos associados às leis de incentivo. Entre os pontos mais destacados citam-se: tipo de financiamento (se direto ou indireto), necessidade de contrapartida, possibilidades de retorno financeiro e montante total disponibilizado pela lei.

É importante destacar que os temas ligados à “Logística” foram mencionados com maior frequência do que aqueles relacionados à “Finanças”. Isso reflete a relevância dos aspectos operacionais, como: facilidade de inscrição e aprovação, desburocratização, adequação às especificidades regionais, presença de cotas voltadas para diversidade, familiaridade das produtoras com os trâmites e contrapartidas dos mecanismos, indicando, portanto, que questões logísticas podem ter maior impacto nas decisões das produtoras do que fatores estritamente financeiros. Ainda assim, o tema “Financiamento direto” foi, individualmente, o mais destacado, evidenciando sua importância para as produtoras. Isso sugere que, apesar da relevância dos aspectos logísticos, a possibilidade de acesso direto aos recursos financeiros continua sendo um fator decisivo para muitas empresas ao escolherem seus mecanismos de financiamento.

5 CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

Este estudo investigou as características das leis de incentivo que mais influenciam a tomada de decisão das produtoras cinematográficas brasileiras. Com base nas respostas de 80 empresas, foram identificados fatores de maior atratividade alinhados com as realidades e os contextos dessas produtoras. A maioria das respondentes está concentrada em capitais estaduais, especialmente no eixo Rio-São Paulo, e possui 12 ou mais obras produzidas, em sua maior parte longas-metragens, classificando-se no Nível 5 da ANCINE. De maneira geral, embora cada método utilizado – Análise Descritiva, Análise Fatorial Exploratória e Análise de Conteúdo – tenha apresentado resultados específicos, as conclusões revelaram pontos convergentes entre as abordagens.

Na Análise Descritiva foram calculadas as médias das notas atribuídas a cada característica, representando o grau de atratividade geral percebido pelas empresas. Essas médias ajudam a identificar quais elementos das leis de incentivo são mais valorizados pelas produtoras. Além disso, os desvios-padrões foram analisados para medir o nível de consenso entre as respondentes. Um desvio-padrão menor sugere maior uniformidade nas percepções, enquanto um desvio-padrão maior indica divergências entre as empresas (REIS *et al.*, 1999).

Entre as características disponibilizadas, "Financiamento direto" se destacou como a mais bem avaliada, alcançando uma média de 4,662 e um desvio-padrão de 0,885, resultado que aponta para uma preferência quase unânime por esse mecanismo, que oferece acesso direto a recursos financeiros sem a necessidade de intermediários. De outro lado, "Financiamento indireto" apresentou avaliação menos consistente, com a quarta menor média, de 3,650, e um dos maiores desvios-padrão, de 1,360, resultado que sugere uma percepção mais negativa sobre a atratividade deste mecanismo, que depende de contatos com empresas patrocinadoras. A análise segmentada revelou que produtoras com maior experiência e portfólio mais robusto tendem a avaliar melhor o financiamento indireto, possivelmente devido a sua maior capacidade de oferecer retorno financeiro e visibilidade aos sócios ou patrocinadores (RUBIM E BARBALHO, 2016).

"Limite de investimento por projeto" e "Prazo para captação de recursos" obtiveram a segunda maior média, de 4,100 cada uma, destacando a relevância de valores mais elevados de financiamento e prazos estendidos para a viabilidade dos projetos. Tais preferências são particularmente importantes para produtoras maiores, que frequentemente lidam com orçamentos mais robustos e projetos de maior complexidade. Essas duas características se complementam, já que projetos com orçamentos mais altos frequentemente demandam

períodos mais longos para a captação dos recursos necessários. Conforme destaca Ikeda (2012), os limites fiscais reduzidos para dedução de impostos, que variam entre 3% e 6% do imposto de renda anual, representam um desafio significativo. Esse teto fiscal pode forçar as produtoras a dependerem de múltiplos anos fiscais para alcançar o montante necessário ao financiamento completo de um filme.

Características que envolvem exigências adicionais ou contrapartidas, como a "Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros" (média de 2,425) e as "Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social" (média de 3,337), foram menos valorizadas. Isso indica que muitas produtoras enxergam essas exigências como barreiras ou como elementos que tornam o processo mais burocrático e oneroso. Apesar disso, tais mecanismos representam princípios fundamentais das leis de incentivo, como estreitar o elo entre mercado e cinema e, por conseguinte, atrair investimentos privados sem dedução, conforme destacado por autores como Rubim e Barbalho (2016).

A Análise Fatorial Exploratória (AFE) permitiu estruturar as características das leis de incentivo em três fatores principais, que refletem dimensões operacionais, financeiras e de contrapartidas sociais.

O Fator 1, nomeado "Prazos", foi o mais significativo, explicando 16% da variância total. Ele agrupa as variáveis "Prazo para captação de recursos", "Prazo de inscrição" e "Prazo para conclusão do projeto", evidenciando a preocupação das produtoras com o tempo necessário para cumprir as etapas exigidas pelas políticas de incentivo. Em particular, "Prazo para captação de recursos" destacou-se como a variável com maior carga fatorial, indicando sua relevância no planejamento das empresas. Este fator reflete novamente a necessidade de prazos mais longos e flexíveis, especialmente diante de limites fiscais reduzidos, que podem prolongar o período necessário para captar os recursos planejados, como defende Ikeda (2012).

O Fator 2, identificado como "Financeiro", que explicou 13,3% da variância total, incluiu as variáveis "Limite de investimento por projeto", "Setores culturais contemplados" e "Financiamento direto". Apesar de sua heterogeneidade inicial, o fator revelou conexões importantes com a estrutura de financiamento dos editais, seja pelo montante, pela exclusividade ou pelo repasse direto dos recursos. Essa análise destacou o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e a Lei do Audiovisual como instrumentos mais alinhados com essas características, devido à exclusividade de recursos para o setor audiovisual e limites mais elevados de financiamento (BRASIL, 1993; BRASIL, 2006).

O Fator 3, chamado "Contrapartidas", que explicou 13,2% da variância total, abrangeu as variáveis "Medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social" e

"Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros". Apesar de sua importância social, recebeu as notas mais baixas, refletindo a resistência das produtoras às exigências adicionais que ele representa. Tais obrigações, como maior inclusão social e financiamento com recursos próprios, são vistas como barreiras que aumentam os desafios financeiros e operacionais, o que reforça a preferência por editais do FSA, que não impõem essas condições (BRASIL, 2006).

Por fim, a Análise de Conteúdo aprofundou o entendimento das preferências das produtoras cinematográficas ao codificar e categorizar as justificativas para a escolha entre os principais mecanismos de incentivo analisados: Lei Rouanet, Lei do Audiovisual e Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Tal método permitiu identificar temas recorrentes nas respostas abertas, com ênfase em aspectos logísticos, financeiros e criativos.

O Fundo Setorial do Audiovisual foi o mecanismo mais mencionado, com 53,8% das preferências. As justificativas destacaram temas como “financiamento direto”, facilidade de “acesso” e redução da “burocracia”. Produtoras apontaram que o FSA elimina a necessidade de negociação com departamentos de marketing de grandes empresas, processo comum em leis baseadas em renúncia fiscal, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Liberdade criativa e apoio a projetos de menor apelo comercial também foram frequentemente citados como vantagens do FSA, alinhando-se às análises de Rubim e Barbalho (2016), que apontam dificuldades das leis de incentivo fiscal para alcançarem formas de expressão cultural mais diversas e menos comerciais, devido à interferência dos departamentos de marketing das empresas privadas, que buscam maximizar a visibilidade e o retorno de seus investimentos.

A Lei do Audiovisual se destacou como a segunda mais escolhida, com 28,8% das preferências, sendo especialmente mencionada sua menor burocracia em comparação com outros mecanismos de incentivo. Produtoras mencionaram que o processo de captação de recursos por meio desta lei é mais ágil e menos complexo. Além disso, a Lei do Audiovisual foi escolhida pelo foco específico no setor, sendo o único mecanismo de renúncia fiscal, em nível federal, que permite o financiamento de longas-metragens (BRASIL, 1993). Esta característica a torna especialmente atrativa para produtoras com mais experiência e foco nesse formato, diferentemente da Lei Rouanet, que não contempla esse tipo de formato (BRASIL, 1991).

A Lei Rouanet, com 8,8% das respostas, foi considerada como menos relevante no contexto audiovisual, possivelmente por não contemplar longas-metragens. No entanto, algumas produtoras reconheceram sua facilidade de acesso e menor burocracia em comparação com outros mecanismos. Houve ainda empresas que mencionaram programas de fomento estaduais, em razão da melhor adaptação dessas leis aos contextos regionais e da menor

competitividade. Essas percepções reforçam a importância de políticas públicas locais/regionais no fortalecimento do setor audiovisual, permitindo uma distribuição mais equilibrada dos recursos e maior inclusão de produtoras fora dos grandes centros.

A análise identificou três categorias principais:

- a) Criação — abrange temas como “liberdade criativa”, “especificidade” e “diversidade” de projetos apoiados;
- b) Logística — destaca aspectos operacionais, como, menor “burocracia”, “acesso” facilitado e familiaridade com os trâmites; e
- c) Finanças — engloba questões como “financiamento direto”, “contrapartidas” e “volume” de recursos disponíveis.

Entre essas categorias os temas relacionados a Logística foram os mais mencionados, evidenciando que a eficiência operacional e a simplicidade dos processos podem ter um impacto significativo na decisão das produtoras. Apesar disso, “financiamento direto” foi o tema individual mais citado, reforçando os resultados da Análise Descritiva e AFE, que destacaram o acesso direto a recursos como um diferencial decisivo. Conclui-se que, embora as questões logísticas sejam altamente valorizadas, o fomento direto ainda desempenha o papel mais importante na escolha das produtoras.

A Análise de Conteúdo também destaca que a desburocratização é um elemento estratégico para aumentar a atratividade das políticas de incentivo ao audiovisual. A menor burocracia e o acesso facilitado foram destacados como justificativas relevantes para a escolha dos três principais mecanismos de financiamento analisados. Isso revela uma percepção divergente entre as produtoras sobre o nível de burocracia desses mecanismos, dificultando a identificação clara de quais processos são considerados mais complexos ou demorados.

A Lei do Audiovisual destaca-se em relação à Lei Rouanet por oferecer vantagens relevantes para o setor cinematográfico, como a possibilidade de financiamento de longas-metragens, formato importante que não é contemplado pela Lei Rouanet, limitando suas aplicações no audiovisual, e o prazo estendido para captação de recursos: enquanto a Lei Rouanet oferece 24 meses, a Lei do Audiovisual permite até 48 meses. Isso garante maior flexibilidade para as produtoras estruturarem suas estratégias de captação perante os patrocinadores. Além disso, a exclusividade para o setor audiovisual assegura que os recursos disponíveis sejam direcionados diretamente para as demandas específicas do cinema.

De modo geral, é possível concluir que os resultados se mostram amplamente favoráveis às características contempladas pelo Fundo Setorial do Audiovisual. Com respaldo em todas as técnicas analíticas utilizadas, constatou-se que as produtoras valorizam o financiamento direto

em razão da possibilidade de acessar os recursos sem a necessidade de intermediários e com o pagamento do prêmio de uma só vez, o que garante maior agilidade e previsibilidade no planejamento e na execução dos projetos. Além disso, as empresas reconhecem que o foco exclusivo ao setor cinematográfico é importante por direcionar os recursos diretamente para as demandas específicas do audiovisual.

A liberdade criativa proporcionada pelo FSA também foi apontada, já que o mecanismo possibilita o financiamento de projetos experimentais, populares ou eruditos que dificilmente atrairiam investimentos via renúncia fiscal. Por fim, as contrapartidas exigidas em outros mecanismos, como a necessidade de aporte de recursos próprios ou de terceiros e medidas de democratização do acesso, não estão presentes nos editais do Fundo. Essa ausência contribui para a simplificação dos processos, reduzindo custos e etapas operacionais e promovendo uma percepção de menor burocracia entre as produtoras. Esse conjunto de características reforça a preferência das produtoras pelo FSA, evidenciando sua atratividade para o público atendido.

O setor audiovisual brasileiro desempenha papel crucial na cultura e na economia do País, refletindo a diversidade e a criatividade de sua população.

Este estudo reforçou a necessidade de promoção de leis de incentivo que sejam mais adaptadas às realidades das produtoras, como as dificuldades enfrentadas no acesso a recursos financeiros, a burocracia nos trâmites e a busca por maior liberdade criativa. Ao alinhar os instrumentos de fomento com as demandas do mercado e às particularidades das produtoras, é possível impulsionar ainda mais o desenvolvimento do setor, garantindo a continuidade de obras relevantes e inovadoras.

Na década de 1930, Getúlio Vargas, ao inaugurar as políticas públicas voltadas ao cinema no Brasil, discursou: “O cinema será, assim, o livro das imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria [...]” (VARGAS, 1934, pg. 188). Há que se lutar para que a luz dessas imagens possa continuar.

● Limitações do estudo e recomendações para pesquisas futuras

a) Este estudo contemplou 80 respondentes das 532 produtoras audiovisuais contactadas, o que representa uma taxa de adesão de pouco mais de 15%. Embora esse total de participantes garanta relevância estatística, Hair *et al.* (2005) consideram como ideal uma proporção de dez observações para cada variável. Logo, tendo esta pesquisa 10 variáveis, o número ideal seria de 100 participantes.

Pesquisa futuras poderiam explorar formas de melhorar a adesão, seja por meio de

incentivos à participação, metodologias de coleta de dados mais atrativas ou maior tempo dedicado ao processo de recrutamento. Essas estratégias poderiam aumentar o tamanho da amostra e contribuir para uma representatividade mais robusta.

b) As produtoras participantes estão fortemente concentradas em capitais estaduais, com destaque para o eixo Rio-São Paulo, que representa 70% dos respondentes desta pesquisa. Comparativamente, na lista original da ANCINE, que reúne todas as produtoras registradas no órgão, 48,58% estão localizadas nessas duas cidades (ANCINE, 2023). Essa concentração pode limitar a generalização dos resultados para outras regiões do Brasil, que possuem realidades culturais e econômicas distintas.

Estudos futuros podem buscar maior representatividade geográfica, incentivando a participação de produtoras de regiões menos representadas, como Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Tal abordagem pode oferecer uma visão mais abrangente e inclusiva sobre as necessidades e desafios enfrentados pelo setor audiovisual em diferentes contextos regionais.

c) Esta pesquisa adotou predominantemente métodos quantitativos para explorar um tema ainda pouco investigado na academia, proporcionando descobertas preliminares e de caráter geral. Essa contribuição oferece uma base inicial para a compreensão do assunto, mas também evidencia a necessidade de abordagens mais aprofundadas.

Sugere-se que estudos futuros incorporem métodos qualitativos, como entrevistas em profundidade e estudos de caso, por permitirem uma análise mais rica e detalhada. Tal abordagem pode revelar nuances que os métodos quantitativos, por si só, não capturam, como desafios específicos e percepções individuais das produtoras audiovisuais. Com isso, será possível desenvolver uma visão mais completa e integrada, ampliando o entendimento sobre o tema e contribuindo para a formulação de políticas públicas e estratégias mais eficazes.

d) Este estudo focou nas perspectivas das produtoras audiovisuais, mas o setor é composto por outros atores importantes, como distribuidoras, exibidoras e plataformas de *streaming*.

Incluir esses grupos em pesquisas futuras pode proporcionar uma visão mais completa sobre os impactos das leis de incentivo no ecossistema audiovisual. Cada um desses atores enfrenta desafios e tem necessidades distintas, como viabilização financeira, captação de público e estratégias de licenciamento, que podem complementar a análise das produtoras, permitindo o desenvolvimento de políticas públicas mais abrangentes e eficazes.

e) Esta pesquisa utilizou como base as políticas públicas atualmente em vigor no País.

Estudos futuros podem explorar modelos internacionais de fomento, que poderiam ser adaptados à realidade brasileira. Esse tipo de análise possibilita revelar boas práticas e

inovações que poderiam ser implementadas no contexto nacional, enriquecendo as políticas de apoio ao setor e promovendo um ambiente mais dinâmico e moderno para as produtoras.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Listagem Produtoras Brasileiras Independentes. Brasília, DF: Agência Nacional de Cinema - ANCINE, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-produtoras-brasileiras-independentes.pdf/view>. Acesso em: 28 mar. 2024.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Público, Renda e Número de Lançamentos por Tipo de Distribuidora 2009 a 2023. Brasília, DF: Agência Nacional de Cinema – ANCINE, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/publico-renda-e-numero-de-lancamentos-por-tipo-de-distribuidora-2009-a-2023.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2025.

AMÂNCIO, T. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, p. 173-184, 2007.

ASSIS, P. Cultura, política e mercado: o cinema nacional na Era Vargas. **Temáticas**, v. 22, n. 43, p. 159-182, 2014.

ASSIS, S. K. da C.; PEREIRA, C. C.; WILBERT, M. D. LEI DO AUDIOVISUAL: ANÁLISE DA EFICIÊNCIA DE CAPTAÇÃO E DE PRODUÇÃO. **Revista Ciências Sociais em Perspectiva**, [S. l.], v. 19, n. 5anos, p. 164–186, 2021.

BARDIN, L. Análise de conteúdo. **Lisboa: edições**, v. 70, p. 225, 1977.

BRASIL. Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939. Dispõe sobre o exercício da atividade de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 30 dez. 1939. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Dispõe%20sobre%20o%20exercício%20da,que%20lhe%20confere%20o%20art.> Acesso em: 9 mai. 2024.

BRASIL. Decreto nº 50.278, de 17 de fevereiro de 1961. Cria o grupo da Indústria Cinematográfica e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 17 fev. 1961. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50278-17-fevereiro-1961-389987-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 23 mai. 2024.

BRASIL. Lei nº 5.070, de 7 de julho de 1966. Cria o Fundo de Fiscalização das Telecomunicações e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 7 jul. 1966. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5070.htm. Acesso em: 4 mar. 2024.

BRASIL. Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 12 de setembro de 1969. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-862-12-setembro-1969-375445-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Autoriza%20a%20criação%20da%20Empresa,que%20lhes%20confere%20o%20art.> Acesso em: 10 mai. 2024.

BRASIL. Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. **Diário Oficial da União**,

Brasília, DF, 2 jul. 1986a. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1980-1987/lei-7505-2-julho-1986-368037-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 21 fev. 2024.

BRASIL. Decreto nº 93.063, de 1 de agosto de 1986. Dispõe sobre a autonomia administrativa e financeira limitada do Instituto de Promoção Cultural do Ministério da Cultura e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 1 ago. 1986b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/1985-1987/D93063.htm. Acesso em: 21 fev. 2024.

BRASIL. Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 23 dez. 1991. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 20 out. 2023.

BRASIL. Lei nº 8.685 de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 20 jul. 1993. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm. Acesso em: 29 fev. 2024.

BRASIL. Lei nº 9.323, de 5 de dezembro de 1996. Altera o limite de dedução de que trata o § 2º do art. 1º da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 5 dez. 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9323.htm#art1. Acesso em: 29 fev. 2024.

BRASIL. Lei nº 9.874, de 23 de novembro de 1999. Altera dispositivos da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 23 nov. 1999. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9874.htm. Acesso em: 22 fev. 2024.

BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 6 set. 2001. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acesso em: 4 mar. 2024.

BRASIL. Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - CONDECINE, criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 28 dez. 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111437.htm. Acesso em: 4 mar. 2024.

BRASIL. Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. Regulamenta os arts. 1º, 2º, 3º, 4º, 5º e 6º da Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, que destinam recursos para o financiamento

de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 12 dez. 2007. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6299.htm. Acesso em: 5 mar. 2024.

BRASIL. Senado Federal. Agência Senado. **Lei Sarney foi pioneira no incentivo à cultura**. Brasília, DF: Senado Federal, 20 dez. 2011. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2011/12/20/lei-sarney-foi-pioneira-no-incentivo-a-cultura>. Acesso em: 20 fev. 2024.

BRASIL. Instrução Normativa n.º 158, de 23 de dezembro de 2021. Dispõe sobre a apresentação, a análise, a aprovação e o acompanhamento de projetos audiovisuais de competência da Agência Nacional do Cinema - ANCINE, realizados por meio de ações de fomento indireto e de fomento direto, revoga a Instrução Normativa n.º 125, de 22 de dezembro de 2015, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 23 dez. 2021a. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-no-158>. Acesso em: 18 mar. 2024.

BRASIL. Instrução Normativa n.º 159, de 23 de dezembro de 2021. Dispõe sobre os procedimentos para apresentação e análise das prestações de contas de recursos públicos aplicados em projetos audiovisuais de competência da ANCINE, executados por meio de ações de fomento direto e indireto, revoga a Instrução Normativa n.º 150, de 23 de setembro de 2019, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 23 dez. 2021b. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-no-159>. Acesso em: 21 mar. 2024.

BRASIL. Receita Federal. **Projetos Culturais (Lei Rouanet)**. Brasília, DF: Receita Federal, 25 nov. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/receitafederal/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/cidadania-fiscal/destinacao-irpf/projetos-culturais-lei-rouanet#:~:text=O%20limite%20de%20dedução%20por,até%206%25%20do%20imposto%20devido>. Acesso em: 10 abr. 2024.

BRASIL. Instrução Normativa MinC n.º 11, de 30 de janeiro de 2024. Estabelece procedimentos relativos à apresentação, à recepção, à seleção, à análise, à aprovação, ao acompanhamento, ao monitoramento, à prestação de contas e à avaliação de resultados dos programas, dos projetos e das ações culturais do mecanismo de Incentivo a Projetos Culturais do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 30 jan. 2024. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/instrucao-normativa-minc-n-11-de-30-de-janeiro-de-2024-540655328>. Acesso em: 7 mar. 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Lei Paulo Gustavo permite pluralidade e diversificação da produção local**. Brasília, DF: Receita Federal, 19 abr. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/lei-paulo-gustavo-permite-pluralidade-e-diversificacao-da-producao-local>. Acesso em: 9 jan. 2025.

BRASIL. Decreto nº 12.323, de 19 de dezembro de 2024. Dispõe sobre a obrigatoriedade de exibição de obras cinematográficas brasileiras. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 19 dez. 2024. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/decreto-n-12.323-de-19-de-dezembro-de-2024-603289583>. Acesso em: 24 jan. 2025.

BRYMAN, A. Social research methods. **Oxford university press**, 2016.

CALABRE, L. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. **Salvador: EDUFBA**, v. 1, p. 87-108, 2007.

CALABRE, L.; TAVARES, T. D. S. O Fundo Setorial do Audiovisual e as políticas audiovisuais: interfaces com os estudos de cultura visual. **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, v. 34, p. 197-220, 2021.

CARVALHAL, F C de A. **Luz, câmera, educação! O instituto nacional de cinema educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar** 2008. Dissertação (Mestrado) – Curso de Educação, Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-41043/luz-camera-educacao-o-instituto-nacional-de-cinema-educativo-e-a-formacao-da-cultura-audio-imagetica-escolar>. Acesso em: 7 mai. 2024.

CHARTRAND, H. H., & MCCAUGHEY, C. The arm's length principle and the arts: an international perspective—past, present and future. **Who's to Pay for the Arts**, 43-80.

DE SOUZA, M. M.; ALEM, N. M. Direito à cultura e políticas públicas no Brasil: uma análise dos gastos diretos e indiretos com o setor audiovisual durante a Nova República. **Revista de Estudos Empíricos em Direito**, v. 3, n. 2, 2016.

DYE, T. R. **Understanding public policy**. New Jersey: Prentice Hall, 1972.

FAUSTO, Boris *et al.* **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.

FIGUEIREDO FILHO, D. B.; SILVA JÚNIOR, J. A. D. Visão além do alcance: uma introdução à análise fatorial. **Opinião pública**, v. 16, p. 160-185, 2010.

FRANCO, M. L. P. B. **Análise de conteúdo**. Autores Associados, 2020.

FUNAI. **Manual de Atos Normativos da Fundação Nacional do Índio**. Disponível em: https://www.gov.br/funai/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/atos-normativos/arquivos/pdf/manual_atos_normativos_corrigido.pdf. Acesso em: 23 jan. 2025.

Gregio, G. B., & Pelegrini, S. D. C. A. (2017). Estado e cinema: a produção cinematográfica na Era Vargas. **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, (18), 82-119.

HENKIN, Helio; PAES, Lucas de Oliveira; VALIATI, Leandro. Mapeamento do sistema federal de incentivo e fomento à cultura. **Economia criativa, cultura e políticas públicas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016. p. 252-266, 2016.

HONGYU, K. Análise Fatorial Exploratória: resumo teórico, aplicação e interpretação. **E&S Engineering And Science**, v. 7, n. 4, p. 88-103, 2018.

HAIR, J. F. *et al.* Análise multivariada de dados. **5. ed. Porto Alegre: Bookman**, 2005.

IKEDA, M. G. Uma análise das leis de incentivo fiscal para o cinema brasileiro sob a ótica da captação de recursos incentivados. 2012.

IKEDA, M. G. As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da “retomada”. **Revista Eptic**, v. 17, n. 3, p. 163-177, 2015.

JASP Team (2023). JASP (Version 0.17.2) [Computer software].

JÚNIOR, S. D. D. S.; COSTA, F. J. Mensuração e escalas de verificação: uma análise comparativa das escalas de Likert e Phrase Completion. **PMKT–Revista Brasileira de Pesquisas de Marketing, Opinião e Mídia**, v. 15, n. 1-16, p. 61, 2014.

Lima, L. P. B., Ortellado, P., & Souza, V. D. O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura. 2013.

LOVE, J. *et al.* Software to sharpen your stats. **Aps Observer**, v. 28, n. 3, p. 27-29, 2015.

MATOS, D. A. S.; RODRIGUES, E. C. Análise fatorial. **repositorio.enap.gov.br**, 2019.

MARSON, M. I. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Curso de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/362114>. Acesso em: 29 fev. de 2024.

VOLKERLING, M. Deconstructing the difference-engine: A theory of cultural policy. **International Journal of Cultural Policy**, v. 2, n. 2, p. 189-212, 1996.

MINAYO, M. C. de S. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. In: **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**, 1992

MINAYO, M. C. de S. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MOISÉS, J. Á. Os efeitos das leis de incentivo. **Um olhar sobre a cultura brasileira**, p. 421-444, 1998.

MOTA, J. S. Utilização do Google Forms na pesquisa acadêmica. **Humanidades & Inovação**, v. 6, n. 12, p. 371-373, 2019.

PALLANT, J. A step by step guide to data analysis using SPSS for windows. **SPSS Survival manual**, v. 14, n. 4, p. 20-30, 2007.

PEREIRA, J. C. R. **Análise de dados qualitativos: estratégias metodológicas para as ciências da saúde, humanas e sociais**. São Paulo: EDUSP, 1999.

PEREIRA, L. R. Características do Instituto Nacional de Cinema Educativo: organização administrativa e categorização de suas narrativas. **Revista Eletrônica de Educação**, v. 14, 2020.

PITOMBO, M. Sintomas dos deslocamentos de poder na gestão do campo cultural no Brasil—uma leitura sobre as leis de incentivo à cultura. **Temas Contemporâneos. Salvador: FIB**, v. 1, p. 56-62, 2006.

REIS, E. *et al.* Estatística aplicada. **Lisboa: Edições Sílabo**, p. 21-26, 1999.

RENNÓ, L. Bolsonarismo e as eleições de 2022. **Estudos Avançados**, v. 36, n. 106, p. 147-163, 2022

RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. Teses sobre o financiamento e fomento à cultura no Brasil. **Economia criativa, cultura e políticas públicas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016. p. 267-278, 2016.

SARAVIA, E.; FERRAREZI, E. **Políticas públicas**. Brasília: ENAP, 2006.

SILVA, J. G. B. R. E. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, v. 18, n. 3, p. 916-932, 2011.

SIMIS, A. Cinema e cineastas em tempo de Getúlio Vargas. **Revista de Sociologia e Política**, n. 9, p. 75-80, 1997.

SIMIS, A. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

SOUZA, C. Políticas públicas: uma revisão da literatura. **Sociologias**, p. 20-45, 2006.

TABACHNICK, B.; FIDELL, L. **Using multivariate statistics**. Needham Heights: Allyn & Bacon, 2007.

VARGAS, G. **O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, vol. III, 1934.

VERGARA, S. C. Projetos e relatórios de pesquisa. **São Paulo: Atlas**, v. 34, p. 38, 2006.

ZEIDAN, R. M. *et al.* Mapeamento e impacto econômico do setor audiovisual no Brasil. **São Paulo: Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais e Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas**, 2016.

ANEXO A – Questionário da Pesquisa

Seção 1 de 6

Características das Leis de Incentivo à Cultura Mais Atrativas às Produtoras Cinematográficas Brasileiras

B I U ↺ ↻

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa intitulada "Características das Leis de Incentivo à Cultura Mais Atrativas às Produtoras Cinematográficas Brasileiras", conduzida por José Lucas Aleixo, mestrando em Administração pela Universidade Federal de Minas Gerais. O objetivo deste estudo é identificar as características das leis de incentivo que mais influenciam a escolha das produtoras cinematográficas no Brasil.

A sua participação consiste em responder a um questionário dividido em duas partes. Na primeira, serão solicitadas informações sobre sua empresa. Na segunda, você encontrará características das leis de incentivo, seguidas por uma escala na qual poderá classificar cada atributo de acordo com as preferências da sua empresa.

Para participar, é necessário ler e aceitar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e, em seguida, responder às questões. O tempo estimado para a conclusão do questionário é de aproximadamente 10 minutos. Todas as respostas serão tratadas com confidencialidade e anonimato. Se você tiver qualquer dúvida ou precisar de mais informações, por favor, entre em contato comigo pelo e-mail [joseucasaleixo@gmail.com] ou telefone [(31) 99875-2345].

Agradeço a sua participação!

José Lucas Aleixo

Seção 2 de 6

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está convidado(a) a participar da pesquisa "Características das Leis de Incentivo à Cultura Mais Atrativas às Produtoras Cinematográficas Brasileiras", conduzida por José Lucas Aleixo, mestrando em Administração pela Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação do professor Ivan Beck Ckagnazoroff. O objetivo é identificar características das leis de incentivo mais relevantes para produtores de audiovisual, como tipo de financiamento, tipos de obras contempladas e prazos para captação de recursos.

A participação consiste em responder um questionário online, que levará cerca de 10 minutos. Na primeira parte, serão solicitadas informações sobre sua empresa; na segunda, você classificará características das leis de incentivo de acordo com suas preferências.

A pesquisa pode envolver riscos como cansaço ou preocupação com o sigilo. Para mitigar esses riscos, garantimos a confidencialidade e o anonimato dos dados, que serão acessíveis apenas ao pesquisador e ao orientador. Os dados serão armazenados por cinco anos e, após esse período, destruídos.

Sua participação contribuirá para a formulação de políticas públicas no setor audiovisual no Brasil. A participação é voluntária e você pode desistir a qualquer momento sem penalidades. Não haverá custos ou remuneração pela participação e, em caso de danos, você pode buscar indenização conforme a Res. 466/12 do CNS.

Para dúvidas, entre em contato pelo e-mail [joseucasaleixo@gmail.com] ou pelo telefone [(31) 99875-2345]. Para questões éticas, contate o Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG, no endereço Av. Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte - MG - CEP 31270-901. Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005. Telefone: (31) 3409-4592. Horário de atendimento: 09:00 às 11:00 / 14:00 às 16:00.

Após a leitura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE): *

☐ Declaro que tive a oportunidade de esclarecer todas as minhas dúvidas e desejo participar voluntariamente deste estudo.

Seção 3 de 6

Questionário de Caracterização Geral

< > ⋮

Descrição (opcional)

Município onde sua empresa está registrada: *

⋮

Texto de resposta curta

Região do município onde sua empresa está registrada: *

☐ Capital estadual/federal

☐ Região metropolitana

☐ Interior

Unidade federativa onde sua empresa está registrada: *

⋮

☐ Acre (AC)

☐ Alagoas (AL)

☐ Amapá (AP)

☐ Amazonas (AM)

☐ Bahia (BA)

☐ Ceará (CE)

☐ Distrito Federal (DF)

☐ Espírito Santo (ES)

☐ Goiás (GO)

☐ Maranhão (MA)

☐ Mato Grosso (MT)

☐ Mato Grosso do Sul (MS)

☐ Minas Gerais (MG)

- ☐ Pará (PA)
- ☐ Paraíba (PB)
- ☐ Paraná (PR)
- ☐ Pernambuco (PE)
- ☐ Piauí (PI)
- ☐ Rio de Janeiro (RJ)
- ☐ Rio Grande do Norte (RN)
- ☐ Rio Grande do Sul (RS)
- ☐ Rondônia (RO)
- ☐ Roraima (RR)
- ☐ Santa Catarina (SC)
- ☐ São Paulo (SP)
- ☐ Sergipe (SE)
- ☐ Tocantins (TO)

...



Quantidade de obras audiovisuais produzidas pela sua empresa:

- ☐ 2 a 3
- ☐ 4 a 5
- ☐ 6 a 11
- ☐ 12 ou mais



Tipos de obras audiovisuais produzidas pela sua empresa (é possível marcar mais de uma opção):

- ☐ Curta-metragem
- ☐ Média-metragem
- ☐ Longa-metragem
- ☐ Programas de TV
- ☐ Outros...

Medidas de acessibilidade, democratização do acesso ou contrapartida social – Alguns editais preveem a obrigatoriedade de medidas de acessibilidade, democratização do acesso ou contrapartida social (Ex.: audiodescrição, ingressos gratuitos para população de baixa renda etc.). Suponha que o edital exija medidas de acessibilidade, democratização do acesso e contrapartida social. O quanto essa característica contribui para a escolha dessa lei? *

	1	2	3	4	5	
Não contribui	☐	☐	☐	☐	☐	Contribui muito

Seção 5 de 6

Questionário de Preferências pt.2



Descrição (opcional)

Dos mecanismos de incentivo ao audiovisual apresentados a seguir, qual você prefere? *

- ☐ Lei Rouanet
- ☐ Lei do Audiovisual
- ☐ Fundo Setorial do Audiovisual
- ☐ Outros...

Por qual motivo você tem essa preferência? *

Texto de resposta longa

Seção 6 de 6

Por favor, clique em Enviar. Obrigado por participar!



Descrição (opcional)

ANEXO B – Resultados da Análise Descritiva e Análise Fatorial Exploratória no JASP

Resultados ▼

Estatísticas Descritivas ▼

Estatísticas descritivas ▼

	Financiamento direto	Financiamento indireto	Limite de investimento por projeto
Válidos	80	80	80
Média	4.662	3.650	4.100
Desvio Padrão	0.885	1.360	0.989

Possibilidade de investimento como sócio	Prazo de inscrição	Prazo para captação de recursos
80	80	80
3.337	3.825	4.100
1.302	1.261	1.165

Prazo para conclusão do projeto	Setores culturais contemplados
80	80
4.013	4.088
1.142	1.324

Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros	Medidas de acessibilidade, democratização do acesso ou contrapartida social
80	80
2.425	3.337
1.348	1.466

Análise Fatorial Exploratória

Kaiser–Meyer–Olkin Test

	MSA
MSA geral	0.686
Financiamento direto	0.693
Financiamento indireto	0.587
Limite de investimento por projeto	0.663
Possibilidade de investimento como sócio	0.790
Prazo de inscrição	0.763
Prazo para captação de recursos	0.651
Prazo para conclusão do projeto	0.673
Setores culturais contemplados	0.748
Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros	0.549
Medidas de acessibilidade, democratização do acesso ou contrapartida social	0.643

Bartlett's Test

X ²	gl	p
162.739	45.000	< .001

Chi-squared Test

	Valor	gl	p
Model	19.750	11	0.049

Cargas Fatoriais

	Fator 1	Fator 2	Fator 3	Fator 4	Singularidade
Prazo para captação de recursos	0.826				0.466
Prazo de inscrição	0.702				0.470
Prazo para conclusão do projeto	0.688				0.253
Limite de investimento por projeto		0.802			0.466
Setores culturais contemplados		0.578			0.480
Financiamento direto		0.521			0.651
Medidas de acessibilidade, democratização do acesso ou contrapartida social			0.799		0.268
Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros			0.700	0.466	0.465
Financiamento indireto				0.481	0.771
Possibilidade de investimento como sócio				0.358	0.663

Nota. O método de rotação aplicado é cluster.

Características do fator ▼							
Eigenvalues	Unrotated solution				Rotated solution		
	Soma das cargas ao quadrado	Variável proporcional	Cumulativo		Soma das cargas ao quadrado	Variável proporcional	Cumulativo
Factor 1	3.122	2.679	0.268	0.268	1.716	0.172	0.172
Factor 2	1.309	0.842	0.084	0.352	1.337	0.134	0.305
Factor 3	1.108	0.664	0.066	0.418	1.232	0.123	0.428
Factor 4	1.069	0.513	0.051	0.470	0.762	0.076	0.505

Correlação de fatores

	Factor 1	Factor 2	Factor 3	Factor 4
Factor 1	1.000	0.531	0.464	−0.149
Factor 2	0.531	1.000	0.427	−0.077
Factor 3	0.464	0.427	1.000	−0.155
Factor 4	−0.149	−0.077	−0.155	1.000

Medidas adicionais de ajuste

RMSEA	RMSEA 90% de confiança	SRMR	TLI	CFI	BIC
0.099	0.007 – 0.17	0.042	0.680	0.926	−28.453

ANEXO C – Resultados da Análise de Conteúdo no Planilhas Google

Os textos analisados podem ser acessados no link:

[https://docs.google.com/spreadsheets/d/17D9wp-](https://docs.google.com/spreadsheets/d/17D9wp-9eLELetoTUmbUkdd35z8L6hGnQ/edit?usp=sharing&ouid=102760764412097392013&rtpof)

[9eLELetoTUmbUkdd35z8L6hGnQ/edit?usp=sharing&ouid=102760764412097392013&rtpof](https://docs.google.com/spreadsheets/d/17D9wp-9eLELetoTUmbUkdd35z8L6hGnQ/edit?usp=sharing&ouid=102760764412097392013&rtpof)
[=true&sd=true](https://docs.google.com/spreadsheets/d/17D9wp-9eLELetoTUmbUkdd35z8L6hGnQ/edit?usp=sharing&ouid=102760764412097392013&rtpof)