



Artigo – Dossiê

O Audiovisual Brasileiro e as Políticas Públicas

O documentário na televisão: a Reforma da Cosip e suas consequências para o mercado audiovisual francês**El Documental en la televisión: la Reforma del Cosip y sus consecuencias para el mercado audiovisual francés****Documentary on television: the Cosip Reform and its consequences for the French audiovisual market**Teresa Noll Trindade¹Universidade Estadual de Campinas, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-3838-3508>

Resumo: Neste artigo apresentaremos uma reforma que foi realizada na legislação francesa destinada a documentários exibidos na televisão — a chamada Reforma da Cosip. Realizada no ano de 2014, essa reforma foi materializada no seio do principal órgão francês destinado ao audiovisual — o *Centre National du Cinéma et de l'image animée* (CNC). Neste recorte, mostraremos o funcionamento de tal legislação na prática, assim como as mudanças que ocorreram dentro da mesma. Esta reforma só foi viável após a pressão de agentes do mercado ligados ao documentário autoral, que, unidos, conseguiram que itens desta legislação fossem reestruturados. O resultado disso foi uma resposta por parte do governo francês que encomendou um estudo para entender melhor os detalhes do mercado documental e verificar a eficiência da política pública em vigor. Para contextualizar historicamente essa política cultural específica, realizaremos uma retrospectiva de alguns governos recentes na França e de sua relação com o audiovisual. Procuramos dessa forma propor uma reflexão sobre a importância de se realizar periodicamente estudos e avaliações minuciosos sobre as políticas públicas, a fim de verificar se elas estão sendo efetivas para aquilo que foram desenvolvidas, se estão dando conta das mudanças tecnológicas e quais melhorias podem ser propostas.

Palavras-chave: Documentário; Televisão; Legislação; França.

Resumen: En este artículo, presentaremos una reforma implementada en la legislación francesa sobre documentales televisivos: la llamada Reforma Cosip. Implementada en 2014, esta reforma se implementó en el principal organismo audiovisual francés: el *Centre National du Cinéma et de l'image animée* (CNC). En esta sección, demostraremos cómo funciona esta legislación en la práctica, así como los cambios que se produjeron en su seno. Esta reforma solo fue viable gracias a la presión de los actores del mercado vinculados a la industria del documental de autor, quienes, en conjunto, lograron la reestructuración de las disposiciones de esta legislación. El resultado fue una respuesta del gobierno francés, que encargó un estudio para comprender mejor los detalles del mercado del documental y evaluar la eficacia de la política pública actual. Para contextualizar históricamente esta política cultural específica, realizaremos una retrospectiva de algunos gobiernos franceses recientes y su relación con el sector audiovisual. Por lo tanto, buscamos proponer una reflexión sobre la importancia de realizar periódicamente estudios y evaluaciones exhaustivas de las políticas públicas para verificar su eficacia en el logro de su objetivo, si abordan los cambios tecnológicos y qué mejoras se pueden proponer.

Palabras clave: Documental; Televisión; Legislación; Francia.





Abstract: In this article, we will present a political reform implemented in French legislation for television documentaries — the so-called Cosip Reform. Implemented in 2014, this reform was carried out within the main French audiovisual agency — the *Centre National du Cinéma et de l'image animée* (CNC). In this section, we will demonstrate how this legislation works in practice and the changes that have occurred within it. This reform was only feasible after pressure from market players linked to the auteur documentary industry, who together managed to have certain items of this legislation restructured. The result was a response from the French government, which commissioned a study to better understand the details of the documentary market and assess the effectiveness of current public policy. To historically contextualize this specific cultural policy, we will conduct a retrospective of recent French governments and their relationships with the audiovisual sector. We therefore propose a reflection on the importance of periodically conducting thorough studies and evaluations of public policies to verify whether they are effective in achieving their intended purpose, whether they address technological changes, and what improvements can be proposed.

Keywords: Documentary; Television; Legislation; France.

Introdução

Propomos neste artigo apresentar uma reforma que foi feita no mercado audiovisual francês no ano de 2014 — intitulada a Reforma da Cosip (*Compte de Soutien aux Industries de Programmes*, Conta de Apoio às Indústrias de Programas) — destinada a documentários realizados para exibição na televisão francesa.

Para tanto, abordaremos alguns detalhes da legislação francesa, assim como o surgimento desta reforma e seu processo legal. É importante destacar que a Reforma da Cosip foi baseada em um estudo aprofundado encomendado pelo *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC), e envolveu um debate do governo com setores do mercado audiovisual e com entidades civis e sindicatos ligados ao documentário.

Para as reflexões a respeito da legislação francesa que será analisada, consideramos pertinente fazer uma breve retrospectiva histórica da relação do Estado francês com a televisão, a partir da criação do Ministério do Estado e dos Assuntos Culturais (1959), a fim de trazer informações contextuais que auxiliem a compreender o surgimento da Reforma da Cosip.

Propomos refletir igualmente sobre a importância da realização constante de estudos e relatórios sobre o mercado audiovisual para uma permanente reflexão e leitura crítica sobre as políticas públicas, para que assim estas possam ser frequentemente aprimoradas.

Relação histórica do audiovisual com o Estado na França

Em 1959, o recém-criado Ministério de Estado encarregado dos Assuntos Culturais¹ nasceu marcado pelo processo de institucionalização da política cultural, rompendo com uma política de belas artes anterior. Havia uma tentativa de restabelecer uma ligação entre o povo e a cultura através de uma democratização do acesso. Isso fica evidente nas palavras do artigo primeiro do Decreto nº 59-889 de 24 de julho de 1959, sobre como seria a organização da pasta: “O ministério encarregado dos assuntos culturais tem por missão tornar acessíveis as principais obras da humanidade, e primeiro da França, ao maior número possível de franceses; garantir o mais vasto público para nosso patrimônio cultural; e favorecer a criação de obras de arte e do pensamento que o enriqueçam” (França, 1959b, tradução nossa)².

O Ministério foi comandado por ninguém menos que o escritor, político e intelectual André Malraux³. Em 1946, Malraux pronunciou a famosa frase: “o cinema é uma indústria” (Creton, 2012, p. 19). Com isso queria dizer não apenas que o cinema era uma arte “séria”, mas também que os desafios não eram só estéticos; eles decorriam de um reconhecimento institucional com implicações econômicas.

Malraux esteve à frente do Ministério da Cultura por dez anos (1959-1969), período ao longo do qual, no que toca especificamente ao cinema, sua atuação se deu no sentido de “impedir que os grandes meios de difusão contribuam para o aviltamento do homem” (Depétris, 2008, p. 56, tradução nossa). Pode-se ver, por este lema, além de um sentido de missão da cultura de “dignificar” a população, uma disposição de controlar o que os “grandes meios de difusão” pudessem exibir que não fosse considerado edificante.

Poucos meses antes da formalização da pasta de Cultura, Malraux, já ministro, passou a ser responsável pelo *Centre National de la Cinématographie*⁴,

¹ *Ministère d'État chargé des Affaires culturelles*. Ao longo de sua história, este ministério mudou de nome numerosas vezes para englobar áreas como a Educação, o Meio Ambiente ou mesmo a Francofonia. Desde 1986, com exceção de um período de 1993 a 1995, o Ministério da Cultura passou a abarcar a Comunicação. A fim de facilitar a leitura, neste artigo vamos nos referir a ele como Ministério da Cultura, com exceção dos casos em que seja importante trazer esta diferenciação histórica.

² Do original: *Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des oeuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent.*

³ Figura-chave no governo de Charles de Gaulle, sua escolha não foi casual: além de ter atuação destacada na esfera cultural, Malraux lutou entre 1936 e 1937 ao lado dos republicanos na Guerra Civil Espanhola, contra os fascistas na Segunda Guerra Mundial e participou da Libertação da França, lutando na Resistência, em 1944, o que o aproximou do general de Gaulle.

⁴ *Centre National de la Cinématographie* foi o nome do CNC desde sua criação até 2009, quando se mudou a denominação para a atual, *Centre national du cinéma et de l'image animée*, mantendo-se, contudo, a sigla inalterada.



inicialmente vinculado ao Ministério da Indústria e Comércio (França, 1959a). Também lhe foram transferidos três departamentos do Ministério da Educação: Artes e Letras, Arquivos e Arquitetura.

A chegada da V República e a criação, em 1959, do Ministério dos Assuntos Culturais consagram o início da política cultural francesa fundada sobre a democratização da cultura, a progressiva estruturação da administração cultural, o desenvolvimento do planejamento cultural do território e o aprofundamento da legislação cultural. A partir dos 'anos Malraux', a noção de política cultural, ainda que extremamente improvisada no início, não para de se afirmar e de se aprofundar, e a administração dos assuntos culturais conhece um desenvolvimento notável⁵ (Moulinier, 2016, p. 5, tradução nossa).

Malraux criou em 1959, através de um decreto, um mecanismo chamado *Avance sur recettes*⁶ (Adiantamento de receitas), que direcionava uma verba para filmes de longa-metragem que tivessem poucas chances de conseguir mecanismos de financiamento tradicionais. Por sua ampla extensão e pela lógica de auxiliar filmes com menos apelo mercadológico, este se tornou um mecanismo muito importante na política cultural francesa e do CNC.

No que diz respeito ao cinema, o cenário encontrado por Malraux não era dos mais favoráveis. Depétris (2008, p. 78-79) sugere separar em três momentos a ocupação das salas de cinema no país do pós-guerra até o final dos anos 1970: a era de ouro (1945-1957), com uma frequência média de 390 milhões de entradas por ano; um período de queda (1957-1969), passando de 411 milhões a 180 milhões de entradas

⁵ Do original: *L'avènement de la Ve République et la création, en 1959, du ministère des Affaires culturelles consacrent les débuts de la politique culturelle française fondée sur la démocratisation de la culture, la progressive structuration de l'administration culturelle, le développement de l'aménagement culturel du territoire et l'approfondissement de la législation culturelle. À partir des « années Malraux », la notion de politique culturelle, bien qu'extrêmement improvisée au départ, ne cesse de s'affirmer et de s'approfondir, et l'administration des affaires culturelles connaît un développement remarquable.*

⁶ Focado em um cinema independente, busca encorajar diretores estreados. Existem dois tipos: o *Avance sur recettes avant réalisation* (adiantamento de receitas antes da realização) e o *Avance sur recettes après réalisation* (adiantamento de receitas após a realização). Esses mecanismos auxiliam animações, ficções e documentários, que são escolhidos após uma avaliação feita por comissões especializadas.



anuais em média; e por fim um momento de estagnação e estabilidade na frequência (1970-1980). No momento em que o cinema teve sua queda nas salas de exibição, a partir de 1957, houve também o fechamento de pequenos circuitos. Neste período é possível verificar algumas mudanças nas práticas de lazer, uma vez que a oferta destas é ampliada, e que o número de televisores aumenta nos lares franceses.

A discussão da queda da frequência nas salas de cinema se relaciona a um questionamento sobre a relação cinema *versus* televisão. Em 1964, uma comissão paritária entre a Radiodifusão-televisão francesa (RTF) e representantes do cinema francês se reuniu para discutir a questão. O ponto de vista dos representantes do cinema pode ser ilustrado por essa fala, citada por Depétris:

A RTF paga atualmente aos produtores um valor irrisório pela cessão dos direitos de transmissão de filmes longametragem, tendo em vista o preço médio que lhe custam seus próprios programas e a importância de sua clientela. [...] No seu início, a televisão francesa só pôde se desenvolver graças aos filmes cinematográficos, que lhe eram cedidos por somas ínfimas. [...] Dado o crescimento dos seus recursos e de sua audiência, a televisão deveria, portanto, valorizar seus preços de maneira substancial, e os produtores deveriam exigir uma indexação de remuneração que lhes é paga por seus filmes (Ribadeau-Dumas *apud* Depétris, 2008, p. 84, tradução nossa).

Em 1964, a fim de reformar a RTF e dar-lhe mais autonomia, o governo a transformou no Escritório de radiodifusão-televisão francesa (ORTF), que doravante seria responsável pela radiodifusão, pela televisão pública e pela produção audiovisual (França, 1964). O objetivo era a modernização do serviço público de rádio e televisão na França. Em 1969, com a eleição para a Presidência da República de Georges Pompidou⁷, antigo primeiro-ministro de De Gaulle, houve mudanças na gestão cultural. Assim que assumiu o governo, Pompidou trocou o ministro dos Assuntos Culturais, André Malraux, que ocupava o cargo havia uma década. De modo geral, Pompidou buscou em seu governo modernizar a França através de uma renovação econômica e

⁷ Intelectual, colecionador e amante de arte contemporânea, Pompidou estava na política desde os anos 1940.



industrial. Passou pela crise econômica mundial de 1973 e teve seu mandato interrompido em 1974, quando faleceu.

Já no início de seu mandato, ocorreram mudanças no mercado de distribuição francês. Ainda que fosse uma atividade fundamental na cadeia cinematográfica, a distribuição não recebia auxílios financeiros do CNC nos anos 1970. Além disso, havia grande concorrência com as sociedades de distribuição norte-americanas. Por conta desse contexto, em 1969 as empresas *Pathé* e *Gaumont* se reuniram para criar o Grupo de Interesse Econômico (GIE), buscando assim ter mais força e competitividade, além de beneficiar-se da economia de escala e do poder de mercado. Por outro lado, a UGC — grande grupo de exibição cinematográfica nacionalizado e administrado pelo Estado desde a década de 1940 —, enfraquecida pelo cenário econômico de então, foi privatizada em 1970.

Enquanto Malraux foi ministro — de 1959 a 1969, ininterruptamente — houve certa estabilidade no setor cultural em razão da continuidade das políticas por ele implementadas. Contudo, essa relativa constância destoou muito do que viria nos oito anos seguintes, quando seis ministros bem diferentes ocuparam esse posto. Essa série de gestões fragmentárias provocou instabilidade, o que levou o Ministério da Cultura a perder influência na vida cultural francesa na década de 1970 (Depétris, 2008, p. 86). Um dos sinais deste retrocesso foi o fato de ele perder seu estatuto de Ministério, passando a ser uma secretaria de Estado no início do governo de Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981). Para ilustrar essa menor importância dada à cultura sob a gestão giscardiana, Poirrier cita Jacques Rigaud, antigo diretor de gabinete do ministro da Cultura Jacques Duhamel (1971-1973): "Este é um dos enigmas giscardianos. Essa inteligência tão aguçada sobre os problemas de nosso tempo, que pressentiu e analisou antes de muita gente mudanças de nossa sociedade, passa ao largo do fenômeno cultural" (Poirrier, 2000, p. 120, tradução nossa).

Giscard d'Estaing, embora liberal, manteve o monopólio público da televisão, diferentemente do que iria acontecer no governo seguinte. Em 1974, o ORTF foi dividido em sete empresas, sendo as três primeiras companhias nacionais de programas de televisão: TF1⁸ (*Télévision Française 1*), *Antenne 2*⁹ e FR3 (*France Régions 3*)¹⁰. Uma outra seria uma sociedade de rádio (*Radio France*), e as outras três, estabelecimentos

⁸ *Télévision française 1*, mais conhecida pela sigla TF1, é o primeiro e mais antigo canal generalista nacional francês. Foi criado em 6 de janeiro de 1975 para suceder o primeiro canal da ORTF. Foi privatizado em 1987.

⁹ *Antenne 2* seria o futuro canal *France 2*, atualmente parte da empresa pública *France Télévisions*.

¹⁰ O FR3 foi assim chamado até 1992, quando foi rebatizado de *France 3* e integrado ao grupo *France Télévisions*.





públicos: a Teledifusão da França (TDF), a Sociedade francesa de produção e criação audiovisual (SFP) e o Instituto Nacional do Audiovisual (INA).

Em 1981, François Mitterrand¹¹, tendo concorrido várias vezes ao posto de presidente — marcadamente com De Gaulle na eleição de 1965 e com Giscard d'Estaing em 1975 —, foi eleito pelo Partido Socialista. Tendo maioria parlamentar confortável, Mitterrand fez reformas importantes. Em 1983, o Estado reduziu o orçamento geral, porém, proporcionalmente, não cortou tanto da Cultura. Pelo contrário: em poucos anos, a verba da pasta dobrou¹². “Jamais uma administração conheceu em um ano um salto tão avançado. É um novo nascimento. A mudança é mais impactante que a criação do Ministério da Cultura em 1959” (Poirrier, 2000, p. 161, tradução nossa). O radicalismo das transformações não seria mera questão orçamentária; as ações do novo ministro, Jack Lang¹³, foram decisivas para o florescimento do campo cultural.

Na gestão de Lang criou-se uma forte ligação entre economia e cultura, esta sendo considerada a partir dali um fator determinante para o desenvolvimento econômico. Essa união das duas áreas foi um fio condutor de seu mandato, o que fugia um pouco da cultura política do Partido Socialista. Empresas culturais passaram a receber auxílio do governo, e medidas fiscais foram criadas com base no princípio de que os agentes econômicos que compõem a cultura, mesmo que privados, devem receber apoio do governo.

No âmbito da exibição cinematográfica, Lang buscou agir contra a concentração, realizando então uma reforma em 1981 na qual dissolveu o grupo que unia a *Pathé* e a *Gaumont*. No ano seguinte, como consequência, ambas as empresas flexibilizaram sua estrutura empresarial para não serem prejudicadas pelo controle exercido pelo governo. Contudo, segundo Depétris, o objetivo da reforma, que era diminuir a concentração econômica nessa área, não foi atingido.

Na verdade, a dissolução do GIE *Gaumont-Pathé* imposta pela lei reforçou a existência de quatro circuitos, *Gaumont*,

¹¹ Figura marcante na política francesa, Mitterrand participou da Resistência e começou sua carreira política em 1946, primeiramente como deputado, depois como senador, prefeito (Chateau-Chinon) e ministro em diferentes pastas.

¹² Em 1980 o orçamento total do Ministério da Cultura era de 5,7 bilhões de francos, e em 1985 passou a ser 11,6 bilhões (Poirrier, 2000, p. 161).

¹³ Jack Lang era um jovem militante que havia se afastado da política em 1965. Sete anos depois, foi nomeado diretor do Teatro Nacional de Chaillot pelo então presidente Georges Pompidou. Com a morte deste e a troca de governo, Lang foi destituído em 1974. Ao realizar uma despedida da vida pública encontrou Mitterrand, a quem apoiou, assim como grande parte da intelectualidade da época. Como consequência, entrou no Partido Socialista em 1977 e tornou-se ministro da Cultura em 1981.



Pathé, UGC e *Parafrance*, em detrimento dos exibidores independentes. Além disso, o apoio automático¹⁴ à exibição instaurado em 1983 se mostrou ser, na maior parte dos casos, benéfico à concentração, na medida em que o ‘apoio’ gerado pelas diferentes salas pertencentes ao mesmo ‘circuito econômico’ pôde ser acumulado para criar ou expandir as salas desses circuitos em detrimento dos exibidores independentes (Depétris, 2008, p. 114, tradução nossa).

A questão da exibição cinematográfica se colocou com força nesta época: em 1986, o cinema francês teve o seu pior número de frequentadores desde 1947. Isso levou muitos exibidores independentes a pleitearem, junto ao governo, medidas de auxílio para manter suas operações, então enfraquecidas. Paralelamente, grandes exibidores, distribuidores e também canais de televisão, cuja importância vinha gradualmente se acentuando, buscavam meios de aumentar sua rentabilidade nesse competitivo mercado. De certa forma, Lang herdava uma política pública cinematográfica que havia sido estruturada no período de Malraux, com maior peso no eixo da produção fílmica, numa época em que não havia um cenário de competição tão forte com a televisão nem com outras formas de consumo de lazer e cultura, as quais contribuíram para derrubar a frequência dos cinemas.

Diante da pior taxa de frequência das salas de cinema das últimas quatro décadas, a gestão de Lang buscou apostar em grandes produções cinematográficas na tentativa de atrair de volta o público aos cinemas. Com esta finalidade, criou duas instituições: o Instituto para o Financiamento do cinema e das indústrias culturais (IFCIC, um estabelecimento de crédito destinado a garantir empréstimos para empresas do setor cultural), e as Sociedades de financiamento do cinema e do audiovisual (SOFICA, um mecanismo de abatimentos fiscais que buscava atrair investimentos privados para o cinema). Ambas as políticas acabaram por provocar uma polarização na produção cinematográfica francesa: os filmes de grande orçamento eram financiados por meio desses dois mecanismos; os de pequeno orçamento seguiam dependendo do adiantamento de receitas; e as produções de médio orçamento ficavam marginalizadas (Depétris, 2008, p. 116).

¹⁴ O apoio automático (*soutien automatique*) será analisado mais abaixo.



A gestão de Jack Lang também foi marcada por uma reviravolta no regime televisivo francês, até então sob monopólio do Estado: com a lei de 29 de julho de 1982 (França, 1982), foi proclamada a liberdade da comunicação audiovisual, na prática abrindo a possibilidade de haver canais de televisão privados. A ideia de canais pagos não era bem vista no meio cinematográfico, tampouco no Partido Socialista, que os considerava um privilégio de ricos. O projeto do *Canal+* fora discutido no partido no início da década de 1980 na forma de um canal cultural e educativo, mas sem acordo quanto à sua não gratuidade. No entanto, uma iniciativa deste porte, naquela conjuntura, não seria viável sem a esfera privada.

[...] a criação deste quarto canal permitiria consolidar significativamente a imagem reformista da esquerda no que se refere ao audiovisual e constituiria uma inovação certa para o conjunto da sociedade. Mas tal medida custa caro (o custo de um canal suplementar é estimado em 1 bilhão de francos por ano), e o governo socialista se encontrava em uma situação conjuntural particularmente difícil, marcada pelo aumento do desemprego, agravamento do déficit público e instabilidade monetária (Depétris, 2008, p. 94, tradução nossa).

Como resultado dessa impossibilidade financeira, além da constatação feita por estudos de viabilidade de que o canal precisaria de programas com mais apelo de público (como filmes recentes, eventos esportivos e musicais populares), o *Canal+* — concebido inicialmente como público e educativo — foi implementado de forma bem diferente — privado e com programação mais eclética —, com a justificativa de assegurar sua rentabilidade. Suas emissões começaram em novembro de 1984. Pouco depois, em 1986, outros dois canais privados foram criados: *La Cinq*, concedida a Jérôme Seydoux e Silvio Berlusconi, e a TV6, em 1986.

As eleições legislativas de 1986 deram ampla vitória à direita, o que obrigou Mitterrand a formar um governo de coabitação¹⁵, nomeando opositores para importantes posições. O cargo de primeiro-ministro, que desde o início de seu mandato era de

¹⁵ Chama-se governo de coabitação quando o presidente da República é de um partido e o primeiro-ministro é de outro. Como o presidente é eleito pelo voto direto majoritário e o primeiro-ministro é eleito indiretamente pela Assembleia Nacional, nem sempre as maiorias partidárias coincidem.



membros do Partido Socialista, passou às mãos de Jacques Chirac, político conservador. O Ministério da Cultura também trocou de ocupante, saindo Jack Lang para a entrada de François Léotard. Uma de suas ações mais marcantes foi a privatização da TF1. Além disso, revogou a concessão da TV6 (França, 1987), e suas operações, que haviam começado somente um ano antes, foram encerradas. Poucas horas depois o canal passaria a exibir a programação de uma nova emissora privada, M6.

A abertura ao mercado, no entanto, não se deu de forma descontrolada. Sendo o Estado cioso do papel que tinha, fez acompanhar essas mudanças por uma estreita regulação.

A lei de 1982 revogando o monopólio prevê assim ao mesmo tempo a criação da Alta Autoridade da comunicação audiovisual — órgão de regulação independente e ‘ancestral’ do CSA — e as concessões acordadas aos difusores privados incluem especificações técnicas muito precisas, estipulando várias obrigações a serem respeitadas (limitação de publicidade, financiamento do cinema, proteção da juventude etc.) (Rozat, 2010, tradução nossa).

Mesmo com esse controle, a mudança representou um marco no cenário audiovisual francês, bem como colocou em evidência o papel que dali em diante caberia ao Estado nessa área. Tanto a consolidação da abertura da televisão ao mercado, quanto

as transformações econômicas e tecnológicas do setor audiovisual vão mudar a percepção da definição do papel do Estado nas questões audiovisuais. A partir de então, a multiplicação de canais de televisão e a liberalização do audiovisual transformam radicalmente, de uma parte, as relações entre a televisão e o cinema, e de outra parte, a própria economia do setor cinematográfico (Depétris, 2008, p. 92, tradução nossa).

De fato, a partir dos anos 1980, a televisão se tornou a principal fonte de financiamento dos filmes. Vista muitas vezes como inimiga do cinema por lhe arrebat



o público, a TV passou a ter com essa indústria uma relação ambígua. Os produtores de filmes de grande orçamento encontraram nela um bom financiador e ela preencheu seu horário nobre com filmes comerciais. Ao mesmo tempo, os produtores independentes recorreram à televisão como uma maneira de viabilizar a produção de seus filmes, visto que nas salas de cinema eles não obtinham resultados considerados relevantes (Depétris, 2008, p. 113).

Através desse recorte temporal conseguimos delinear de forma cronológica e panorâmica a relação dos diferentes governos com as políticas culturais, trazendo no seio da análise as principais características a respeito do audiovisual que se mantêm até os dias atuais. Esta base sólida, construída ao longo de um processo, permanece em linhas gerais até hoje, com algumas modificações e atualizações — principalmente com a entrada do vídeo sob demanda (VoD) na Europa — que este recorte não nos permitirá adentrar.

Portanto podemos dizer que a política cultural francesa é resultado de um Estado atuante, que regula setores econômicos, como o caso da televisão aqui analisado, a fim de que este também contribua economicamente na construção de uma indústria. Afinal de contas, ele também se beneficia dessa produção para alimentar sua grade de programação. Desta maneira, estes recursos, geridos pelo Estado, podem ser alocados tanto para setores economicamente mais fortes, como para os independentes. O resultado disso é um mercado onde os diferentes elos são beneficiados e se desenvolvem integralmente.

No próximo item vamos apresentar como uma legislação francesa criada para democratizar o documentário independente na televisão acabou sendo utilizada para beneficiar determinados conglomerados televisivos. A partir disso, veremos a reação de setores independentes do mercado, que, em conjunto com o Estado, redesenharam a política pública de modo a torná-la mais equitativa.

A reforma da Cosip

A Cosip é uma modalidade de auxílio à produção audiovisual, e para melhor entendê-la, é importante fazer um breve histórico desses mecanismos de fomento na França.

O órgão mais central para o exercício da atividade audiovisual francesa é o *Centre National du Cinéma et de l'image animée* (CNC). Ele foi criado em 1946 com

muitas finalidades, entre as quais a de proteger o cinema nacional da produção norte-americana, que invadira o mercado europeu no pós-guerra¹⁶. O CNC foi progressivamente se estruturando e tem autonomia financeira do Estado, pois é mantido através de taxas cobradas que vão diretamente para ele. Essas taxas vão gerar o Fundo de Apoio do CNC.

Essas taxas são oriundas basicamente de três fontes diferentes: preço do ingresso de sala de cinema (Taxa especial Adicional – TSA); taxa sobre os editores e difusores de televisão (maior parte do orçamento); e taxa sobre mídia física e serviços de vídeo sob demanda (VoD). Em 2017, por exemplo, a TSA rendeu ao CNC 148,3 milhões de euros (correspondendo a 22% do total proveniente de taxas no ano); a televisão, 510,5 milhões (75,6%); e os serviços de vídeo e VoD, 16,2 milhões (2,4%) (CNC, 2018, p. 111).

É interessante salientar como a regulação do sistema de vídeos sob demanda (VoD) na França tem contribuído fortemente para o aumento desse fundo que financia a indústria audiovisual francesa. Dados de 2022 mostram uma significativa mudança na distribuição desse montante. A taxa referente ao ingresso de sala de cinema (TSA) baixou sua participação relativa no orçamento do órgão para 16,5% (uma queda de 5,5 pontos percentuais); a taxa referente à televisão diminuiu para 65,7% (tendo, apesar da redução de 9,9 pontos percentuais, permanecido a maior), e a taxa que engloba o VoD representou 17,8% do orçamento anual — um aumento de mais de 15 pontos percentuais em cinco anos, isto é, uma participação aproximadamente sete vezes maior (CNC, 2023, p. 66). Esta última taxa, com clara tendência de crescimento, decorre de uma regulação efetiva do setor do mercado audiovisual que mais cresce. No Brasil ainda caminhamos em passos lentos nesse sentido. Mas pode-se ver, a exemplo do caso francês, que é a regulação (e a taxação) de setores como a televisão, e mais recentemente o VoD, o que permite custear o órgão que desenha uma efetiva política pública para o audiovisual francês — e permite, também, que esse montante seja reinvestido na cadeia audiovisual nacional.

As taxas mencionadas acima alimentam duas contas do fundo do CNC, uma de cinema e vídeo, e a outra de televisão (Conta de Apoio às Indústrias de Programas Audiovisuais – Cosip). A proposta deste artigo é apresentar uma reforma realizada em

¹⁶ Nessa época, a França possuía uma enorme dívida com os Estados Unidos, e abriu o mercado francês aos filmes americanos foi a solução acordada para quitar parte dos débitos de guerra. Com a assinatura do acordo franco-americano *Blum-Byrnes*, tornou-se urgente criar na França um mecanismo para controle sobre os filmes norte-americanos.



2014 na segunda delas, que visou tornar mais justa a distribuição de recursos destinados a documentários televisivos.

A Cosip foi criada em 1986 com o objetivo de incentivar a produção de obras audiovisuais destinadas a canais de televisão franceses. Os recursos que alimentam essa Conta são injetados na criação e difusão dos filmes através dos vários mecanismos de apoio e auxílio. O modelo francês de auxílio trabalha basicamente com dois tipos de mecanismos: o automático e o seletivo¹⁷, tanto para o cinema quanto para a TV. A reforma que abordamos aqui diz respeito exclusivamente ao apoio automático para a televisão.

O apoio automático é destinado às produtoras que já possuam uma conta automática. Para obtê-la, é necessário que a produtora preencha uma série de requisitos que envolvem, por exemplo, um volume mínimo de produção e elementos artísticos. O auxílio recebido é calculado com base no número de horas difundido na televisão no ano anterior. Ele depende, portanto, do desempenho das obras dos anos anteriores do diretor/produtor. Dessa forma, para ser concedido, esse apoio não leva em conta qualquer projeto futuro, mas é baseado tão somente na performance econômica da obra anterior. Diante dos números apresentados e comprovados, é feito um cálculo pré-acordado e o dinheiro fica disponibilizado automaticamente para o diretor/produtor. O valor do auxílio varia em função do número de obras, do gênero e do custo de produção. Existem diversas modalidades de apoios automáticos, algumas mais gerais, outras bastante específicas, destinadas às áreas de cinema e TV.

Com a observação da política na prática, setores do mercado audiovisual ligados ao documentário independente verificaram que esse sistema, embora fomentasse a realização de produções documentais para os canais de televisão, acabava priorizando não produções independentes e autorais (os chamados documentários de criação¹⁸), mas produções intituladas “*magazine*”¹⁹, ou seja, obras que se assemelhavam mais a reportagens e séries televisivas. Dessa forma, o que predominava na televisão naquele momento eram documentários que lembravam

¹⁷ Já nos apoios seletivos, que não abordaremos aqui, o CNC pode detectar setores da economia do cinema e audiovisual que não estavam sendo contemplados pelos recursos automáticos. Os apoios seletivos visam a auxiliar objetivamente aqueles setores e áreas mais frágeis no mercado. Esses apoios são concedidos a projetos específicos após passarem pelo julgamento de uma comissão.

¹⁸ Adotaremos aqui a definição proposta pelo relatório *Le documentaire dans tous ses états*: “A definição mais comumente aceita pelas organizações profissionais [é]: ‘um procedimento artístico que constitui uma definição do real’ precisando, além disso, que se trata de uma obra patrimonial, ou seja, devotada a uma duração perene, permitindo a essa obra de figurar no catálogo e de ser exibida a públicos diferentes ao longo do tempo” (Gordey; Lamour; Perry; Pinsky, 2012, p. 6, tradução nossa).

¹⁹ Os documentários *magazine* e reportagem também são produções de difícil e controversa definição, mas cabe notar que em geral são contrapostos aos documentários de criação.

extensas matérias jornalísticas e que muitas vezes eram submetidas ao interesse da programação de cada canal.

Diante deste cenário, com uma pressão por parte de setores do documentário independente, o Ministério da Cultura encomendou, no início de 2011, um estudo sobre a situação do documentário de criação (*Le documentaire dans tous ses états*²⁰ – *pour une nouvelle vie du documentaire de création*) e suas condições de produção, financiamento e difusão. Através deste estudo e com o documento gerado, foi possível comprovar o desnível relatado pelos agentes do mercado. Como relata a realizadora Anna Feillou²¹,

O que acontecia era que esses auxílios automáticos, durante muito tempo, iam sobretudo para documentários que se assemelhavam mais a reportagens do que a documentários [...]. E o relatório encomendado pelo Ministério da Cultura afirmava que o documentário de criação tinha mais dificuldade de alcançar a televisão. Dizia, enfim, que o CNC tinha que tomar uma atitude para que o documentário realmente de criação fosse mais bem auxiliado (Feillou *apud* Trindade, 2018, p. 174).

Com base nisso, em 2014, o CNC realizou uma profunda reforma em seu sistema de fomento ao documentário audiovisual, que incidiu sobre o auxílio automático, de modo que os filmes a ele elegíveis²² passaram a se beneficiar de um novo sistema de ajuda.

Antes da reforma, o modelo de auxílio para esses filmes era calculado unicamente em função do investimento do canal por hora de produção (ADHN)²³. Desta maneira, quanto maior fosse o aporte do canal, mais auxílio receberia o filme. A título de exemplo, um filme com ADHN de 12 mil euros (ou seja, um filme com uma produção

²⁰ A expressão “*dans tous ses états*” significa informalmente, em francês, em estado de agitação, nervoso; uma possível aproximação seria “O documentário fora de si”. No entanto, há também o sentido de “todos os estados do documentário”, que seriam contemplados na pesquisa.

²¹ Anna Feillou é realizadora. Formada em Economia, é atuante na defesa do documentário de criação fazendo parte de algumas associações, entre elas a ADDOC (*Association des cinéastes documentaristes*) e SRF (*Société des Réalisateur de Films*). Informação oral, concedida em entrevista pessoal, em junho de 2017.

²² Para ser elegível ao auxílio automático do CNC, o documentário deve respeitar as regras como mínimo de 30% de financiamento francês, mínimo de 25% de aporte do difusor, mínimo de 24% das despesas na França e máximo de 50% de financiamentos públicos.

²³ ADHN: *Apport du Diffuseur Horaire en Numéraire*.

mais “barata”) obteria cerca de 15 mil euros de auxílio automático, enquanto outro com ADHN de 160 mil euros receberia pouco mais de 32 mil euros. A conclusão prática disso era que documentários que recebessem mais investimento dos canais receberiam, por consequência direta da legislação, um recurso extra do auxílio automático. Esse sistema acabava por beneficiar os documentários idealizados pelos canais de televisão, que, em muitos casos, eram grandes reportagens e séries televisivas. Através deste mecanismo, o documentário de cunho mais autoral não era estimulado e por consequência tinha dificuldades em encontrar um espaço nos canais.

Para conceber um modelo que beneficiasse obras mais autorais, a Reforma criou um sistema adicional de bonificações com respeito a cinco itens (escrita, montagem, música original, massa criativa e financiamento internacional) para aumentar o auxílio de base já recebido. Desse modo, cada item poderia aumentar o benefício com uma bonificação de 3 mil a 6 mil euros, e o conjunto deles poderia conferir um bônus máximo de 15 mil euros. É importante notar que essas bonificações foram elaboradas tendo como referência os documentários autorais, que costumam trazer esses elementos narrativos. Nesse sentido, uma obra que apresentasse uma música original ou um tempo de montagem mais longo, por exemplo, algo característico de uma obra autoral, receberia mais verba.

O ponto mais polêmico desta Reforma foi que, a fim de afastar do dispositivo de auxílio os filmes mais “formatados” e televisivos, o CNC considerou como inelegíveis às bonificações obras “que emprestavam dos códigos da reportagem ou do magazine” (Trindade, 2018, p. 175). Essa classificação cabia a uma comissão seletiva. Como consequência disso, cerca de metade das 2.500 horas de programação ajudadas em 2015 pelo auxílio automático foram excluídas dessas bonificações. Tal fato deixou claro que a maior parte das produções que recebiam esse apoio tinham caráter de reportagem, e eram produções formatadas e adequadas à identidade dos canais de TV. Diante deste cenário, atores do mercado que estavam descontentes com a reforma (os próprios canais, além de produtoras próximas da televisão, que viram suas produções preteridas) pressionaram o CNC para que essas alterações fossem interrompidas.

Após as pressões sofridas, o CNC, em junho de 2016, encomendou ao produtor Yves Jeanneau²⁴ um novo estudo a respeito. O resultado foi rápido, e após cinco meses foi produzido e publicado um relatório intitulado “Missão de reflexão sobre os documentários que emprestam dos códigos de magazine e reportagem”. Nesse

²⁴ Yves Jeanneau foi fundador e comissário-geral do evento *Sunny Side of the Doc* desde 1989, cofundador e diretor da produtora francesa *Les Films d'ici* de 1984 a 2000, além de produtor e teórico do documentário. Faleceu em 2019 na cidade de La Rochelle, na França.



documento foi apresentado um amplo trabalho de coleta de dados do mercado audiovisual francês e de entrevistas com agentes do mercado. A pesquisa revelou vários pontos interessantes sobre o universo audiovisual. Constatou-se, por exemplo, que um número considerável de profissionais do mercado não conheciam bem o sistema francês de auxílios, e confundiam as regras do modelo automático e do seletivo. Ignoravam, igualmente, a diferença entre programas “auxiliados” e programas “bonificados” trazida pela reforma. Outro ponto polêmico foi que um conjunto de especialistas considerou que generalizar todos os documentários “que emprestavam dos códigos de magazine e reportagem” e excluí-los das bonificações era errado, uma vez que penalizava um grande número de filmes e sobretudo induzia a uma relativa imprevisibilidade das decisões. Constatou-se, por fim, que um conjunto de programas de caráter documental eram insuficientemente auxiliados, em particular programas ditos “híbridos”, misturando os gêneros documentário/ficção e ou animação.

As consequências da reforma evidenciaram uma clara disputa de interesse no mercado francês. Os atores descontentes, reunidos em torno do Sindicato da Imprensa Audiovisual, entraram na Justiça para contestar a inelegibilidade à bonificação dos documentários de formato *magazine* e reportagem. Em novembro de 2016, o Conselho de Estado julgou que essa noção de filmes que “emprestavam dos códigos de reportagem ou de magazine” não trazia critérios objetivos e racionais, e obrigou o CNC a anulá-la. Com essa decisão, toda e qualquer produção passaria a ter acesso às bonificações.

Diante do risco de um aumento brutal do custo do auxílio automático, que ameaçava desequilibrar todo o sistema de ajudas, prejudicando principalmente aqueles documentários de cunho mais autoral, o CNC convocou com urgência novas reuniões para discutir o assunto. De dezembro de 2016 a março de 2017, o CNC reuniu-se quinzenalmente com quatro organizações de produtores (USPA²⁵, SPI²⁶, SATEV²⁷ e SPECT²⁸), a *Scam*²⁹ e a *Boucle do documentaire*³⁰ até que o grupo chegasse a um novo sistema, o que de fato ocorreu.

²⁵ União Sindical da Produção Audiovisual.

²⁶ Sindicato dos Produtores Independentes.

²⁷ Sindicato das agências de imprensa televisiva.

²⁸ Sindicato dos Produtores e criadores de emissão de televisão.

²⁹ SCAM – Sociedade Civil dos Autores Multimídia.

³⁰ Conjunto de organizações nacionais e regionais em defesa do documentário de criação. São elas: AARSE (*Association des Auteurs Réalisateur du Sud-Est – Provence-Alpes-Côte d’Azur*); ACID (*Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion*); ADDOC (*Association des cinéastes documentaristes*); ALRT (*Association Ligérienne des Réalisateur et Techniciens – Pays de la Loire*); ARBRE (*Auteurs Réalisateur en Bretagne*); ATIS (*Auteurs de l’Image et du Son en Aquitaine-Limousin-Poitou-Charentes*); APARR (*Association des Professionnels Audiovisuel Rhin-Rhône – Bourgogne-Franche-Comté*); Le Plateau (*Association des cinéastes, auteurs et réalisateurs de l’image et du son en*



As regras do apoio seletivo não mudaram, apenas as do apoio automático. Assim como antes, o sistema seguiu organizado em torno de um auxílio-base e de bonificações que permitia aumentar o valor inicial. Mas a grande mudança foi como esses filmes teriam acesso a essas bonificações. A partir de agora, para ser elegível um documentário deveria ter pelo menos três itens da lista já citada: (1) escrita, (2) montagem, (3) música original, (4) massa criativa, (5) financiamento internacional. Desse modo, um filme com apenas um ou dois elementos (música original e financiamento internacional, por exemplo) deixaria de ter acesso ao bônus.

Das cinco bonificações criadas pela Reforma de 2014, duas foram modificadas (montagem e financiamento internacional), uma dificultou o acesso ao bônus (música) e uma foi reforçada e ampliada (escrita/desenvolvimento). A outra (massa criativa) foi suprimida, pois segundo o CNC não era um elemento tão específico do documentário autoral e permitia a pontuação das produções *magazine*. Além disso, criou-se uma sexta bonificação relacionada ao perfil desses realizadores. Dessa forma, acreditaram chegar em um conjunto de critérios mais rigoroso para selecionar quais filmes autorais para os canais de televisão seriam bonificados.

É interessante analisar a complexidade de mudanças propostas nas bonificações. No caso do critério de financiamento internacional, buscou-se com a alteração estimular os produtores a diversificarem suas fontes de custeio. No caso da montagem, a bonificação é calculada com base no tempo de trabalho do montador-chefe³¹. Na música, se o montante direcionado à música (cessão de direitos e salários) for superior a 3 mil euros por hora de programa, concede-se bônus de 3 mil euros. No caso da escrita e desenvolvimento, a bonificação leva em conta os auxílios recebidos do CNC. Então se a obra obteve um dos dois auxílios acima em valor superior a 3 mil euros, bônus de 3 mil. Se foi assinada uma coprodução com um canal difusor para um investimento de pelo menos 6 mil euros por hora de programa, bônus de 3 mil euros. Se a obra tiver obtido uma ajuda à escrita e uma ajuda ao desenvolvimento, ou duas ajudas à escrita, ou duas ajudas ao desenvolvimento, bônus de 6 mil euros.

Em relação aos realizadores, a bonificação não tem um valor pré-definido, e é acrescentada ao final do cálculo de todas as outras. Ela é baseada no número de dias

Auvergne); Les Petites Caméras (*Association de Cinéastes en Bourgogne*); REAL (*Association des Réalisateur, Expérimentateurs et Auteurs en Languedoc-Roussillon*); SAFIRE (*Société des Auteurs de Films Indépendants en Région Est*); SAFIR Haut de France (*Société des Auteurs de Films Indépendants en Région – Hauts-de-France*); SFR-CGT (*Syndicat Français des Réalisateur*) e SRF (*Société des Réalisateur de Films*).

³¹ Para um documentário de 52 minutos, caso o tempo de trabalho seja de 25 a 35 dias, bônus de 3 mil euros; caso o tempo de trabalho seja superior a 35 dias, bônus de 6 mil euros.

de trabalho remunerados do realizador — quanto maior o custo da produção (ADHN), mais dias de trabalho serão necessários para obter o bônus. Um ADHN de 20 mil euros exige 35 dias de trabalho; um ADHN de 100 mil euros exige 60 dias de trabalho.

Um último ponto da Reforma ainda aumenta os coeficientes em 20% para documentários históricos científicos e artísticos — para ter acesso a ela, é necessário que: o ADHN seja superior a 100 mil euros; a obra tenha obtido ao menos 3 bonificações; utilize uma quantidade significativa de elementos de recontextualização (imagens de arquivo, ou animações, por exemplo).

Embora essa reforma auxilie o acesso de produções documentais mais autorais aos canais franceses, ainda há um caminho a ser percorrido e aprimorado para que ela se solidifique. Segundo Anne Feillou, a reforma não deve parar por aí, uma vez que produtoras mais alinhadas aos interesses da televisão buscarão questioná-la por não a considerarem vantajosa. O que podemos constatar é que ela segue sendo avaliada pelo mercado que a utiliza e pelo próprio CNC, através de seus estudos e análises periódicas, a fim de aprimorar suas políticas para o setor, trazendo a discussão sobre a sua prática em eventos destinados ao mercado do documentário francês.

Considerações finais

A realização e uso de estudos aprofundados para a implementação de políticas públicas para o audiovisual é uma praxe do mercado francês. Isso traz mais embasamento para as tomadas de decisões e para as reformulações por parte do Estado para mediar os diferentes interesses setoriais envolvidos em uma política cultural.

Mesmo se tratando da França, referência em política cultural, foi possível verificar que a luta por condições de produção, financiamento e difusão também é intensa e constante. E a análise detalhada da Reforma da Cosip permitiu-nos vislumbrar na prática como se dão essas disparidades no seio de uma política pública.

O aprimoramento desta legislação específica fez parte de um conjunto de fatores que vão desde uma consciência por parte do Estado, através do CNC, como por parte dos próprios agentes do mercado, que juntos fizeram valer a sua força política para a mudança de uma lei. Vale destacar que para a reforma desta legislação foi fundamental a coalizão de parte do setor (USPA, SPI, SATEV, SPECT, *Scam* e *Boucle do documentaire*), que juntos fizeram pressão para serem escutados, e puderam assim participar junto ao CNC das mudanças neste sistema de auxílios.

Mesmo a França tendo um Estado atuante na regulação do setor, as desigualdades aparecem — consequência de um conjunto de fatores que podem emergir da própria política pública em ação. A execução na prática das medidas regulatórias é o que faz aparecer seus limites de aplicação, assim como traz à tona pressões de setores mais fortes economicamente, que encontram na legislação em vigor maneiras de contorná-la e usá-la a seu favor.

Para fazermos uma analogia com a realidade brasileira, podemos pensar no Projeto de Lei nº 8.889/2017, atualmente em tramitação no Congresso Nacional, que visa regulamentar os serviços de Vídeo sob Demanda (VoD) — uma reivindicação de anos do setor, central para o bom funcionamento das políticas culturais, em particular para o audiovisual. O PL, aprovado na Câmara dos Deputados, já sofreu várias alterações desde sua formulação, e traz questões problemáticas. Estabelece, por exemplo, que estarão isentas de cumprir as cotas de conteúdo (compor 10% do catálogo com obras brasileiras) aquelas plataformas que possuírem mais de 700 obras brasileiras no catálogo, mas permite que episódios de série contem como uma obra de longa-metragem. Ou seja, segundo o PL uma série completa pode ser contabilizada como mais de 20 “obras” — uma estratégia desleal, ilusionista, que faz parecer haver uma abundância de conteúdo nacional, mas que na prática pode estar sub-representado.

A política cultural, como vemos, é resultado de lutas de interesses diversos, ainda mais quando pensamos nas grandes corporações que representam as plataformas de VoD no Brasil. Por isso se tornam centrais nesse processo toda a atenção e o acompanhamento do setor, principalmente o mais independente, assim como a construção de parcerias com deputados e senadores alinhados aos interesses culturais do país. Só assim será possível aprovar um texto mais adequado às necessidades e demandas no nosso mercado audiovisual, e de esse Projeto de Lei resultar em uma política pública efetiva.

Finalmente, quando se planeja políticas públicas para o audiovisual, se torna essencial a realização frequente de estudos aprofundados sobre o mercado, para verificar, na prática, o andamento efetivo de uma determinada política pública, ou ainda, a real necessidade de uma. Assim é possível encontrar as disparidades e corrigi-las, de forma a torná-las mais igualitárias para setores menos favorecidos, e assim fortalecer todos os elos da cadeia econômica audiovisual.



Referências

CRETON, Laurent. **Cinéma et Marché**. Paris: Armand Colin, 1997.

CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée). **Rapport d'activité 2017 du CNC**. Paris: 2018. Disponível em: https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/etudes-et-rapports/rapports-d-activite/rapport-dactivite-2017_864425. Acesso em: 31 ago. 2025.

CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée). **Rapport d'activité 2022 du CNC**. Paris: 2023. Disponível em: https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/etudes-et-rapports/rapports-d-activite/rapport-dactivite-2022-du-cnc_2281214. Acesso em: 31 ago. 2025.

CRETON, Laurent. **Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel**. Paris: CNRS, 2002.

DEPÉTRIS, Frédéric. **L'État et le cinéma en France**: le moment de l'exception culturelle. Paris: L'Harmattan, 2008.

DUBET, Éric. **Économie du Cinéma Européen**: de l'interventionnisme à l'action entrepreneuriale. Paris: L'Harmattan, 2000.

FOREST, Claude. **L'argent du cinéma**: Introduction à l'économie du septième art. Paris: Belin, 2002.

FRANÇA. Presidência da República. Décret n° 59-212 du 3 février 1959. Relatif aux Attributions d'un Ministre d'État (Ministre de la Culture). **Journal Officiel de la République Française**. Lois et décrets (version papier numérisée), n. 0029, p. 1556, 4 fev. 1959a. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000309377>. Acesso em: 31 ago. 2025.

FRANÇA. Presidência da República. Décret n° 59-889 du 24 juillet 1959. Portant organisation du Ministère chargé des affaires culturelles (M. Malraux). **Journal Officiel de la République Française**. Lois et décrets (version papier numérisée), n. 0171, p. 7413, 26 jul. 1959b. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000299564>. Acesso em: 31 ago. 2025.

FRANÇA. Loi n° 64-621 du 27 juin 1964. Portant statut de l'Office de radiodiffusion-télévision française. **Journal Officiel de la République Française**. Lois et décrets (version papier numérisée) n. 0150, p. 5636-5637, 28 jun. 1964. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000880010>. Acesso em: 31 ago. 2025.

FRANÇA. Loi n° 82-652 du 29 juillet 1982. Sur la communication audiovisuelle. **Journal Officiel de la République Française**. Lois et décrets (version papier numérisée) n. 0175, p. 2431, 29 jul. 1982. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000880222>. Acesso em: 31 ago. 2025.



FRANÇA. Presidência da República. Décret n° 87-51 du 2 février 1987. Portant résiliation du traité de concession conclu avec la société TV 6 pour l'exploitation de la 6e chaîne de télévision. **Journal Officiel de la République Française**. Lois et décrets (version papier numérisée) n. 0028, p. 1218, 3 fev. 1987. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000700934>. Acesso em: 31 ago. 2025.

GORDEY, Serge; LAMOUR, Catherine; PERRIN, Jacques; PINSKY, Carlos. **Le documentaire dans tous ses états**: pour une nouvelle vie du documentaire de création. Ministère de la culture et de la communication, França, 27 mar. 2012. Disponível em: <https://www.vie-publique.fr/rapport/32395-pour-une-nouvelle-vie-du-documentaire-de-creation>. Acesso em: 28 dez. 2025.

MOULINIER, Pierre. **Les politiques publiques de la culture en France**. 7 ed. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 2016.

POIRRIER, Phillip. **L'Etat et la culture en France au XXème siècle**. Paris: LGF/Livre de Poche, 2000.

ROZAT, Pascal. Histoire de la télévision. Une exception française? **La revue des médias** (INA), Paris, 9 dez. 2010. Disponível em: <https://www.inaglobal.fr/television/article/histoire-de-la-television-une-exception-francaise>. Acesso em: 31 maio 2025.

TRINDADE, Teresa Noll. **O documentário contemporâneo no Brasil e na França**: políticas e estratégias de expansão do mercado. 2018. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.



¹ Teresa Noll Trindade

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Realizou doutorado-sanduíche na Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3, na França.

E-mail: teresanolltrindade@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Não se aplica

Fontes de financiamento:
Não se aplica

Considerações éticas:
Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse:

Apresentação anterior:
A versão inicial deste artigo foi apresentada durante O VII COCAAL - VII Colóquio de Cinema e Arte da América Latina, realizado na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), em 2019.

Recebido em: 22/08/2025. Aprovado em: 19/12/2025.