



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
CURSO DE BACHARELADO EM JORNALISMO**

MARCOS EDUARDO DE SOUZA BAHIA

**“CINEMA É PROBLEMA DE GOVERNO”: UM ESTUDO ACERCA DA RELAÇÃO
ESTADO E CINEMA DURANTE DA ERA VARGAS A RETOMADA DO CINEMA
BRASILEIRO**

**CAMPINA GRANDE
2017**

MARCOS EDUARDO DE SOUZA BAHIA

**“CINEMA É PROBLEMA DE GOVERNO”: UM ESTUDO ACERCA DA RELAÇÃO
ESTADO E CINEMA DURANTE DA ERA VARGAS A RETOMADA DO CINEMA
BRASILEIRO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
Universidade Estadual da Paraíba, como
requisito parcial à obtenção do título de
bacharel em Jornalismo.

Área de concentração: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Prof.º Dr. Antonio
Roberto Faustino da Costa.

**CAMPINA GRANDE
2017**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do Trabalho de Conclusão de Curso.

B151c Bahia, Marcos Eduardo de Souza.

Cinema é problema de governo [manuscrito] : um estudo acerca da relação estado e cinema durante a era Vargas e a retomada do cinema brasileiro / Marcos Eduardo de Souza Bahia. - 2017

58 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, 2017.

"Orientação : Prof. Dr. Antonio Roberto Faustino da Costa, Coordenação do Curso de Jornalismo - CCSA."

1. Cinema brasileiro. 2. Estado novo. 3. Era Vargas.

21. ed. CDD 791.43

MARCOS EDUARDO DE SOUZA BAHIA

**"CINEMA É PROBLEMA DE GOVERNO": UM ESTUDO ACERCA DA RELAÇÃO
ESTADO E CINEMA DA ERA VARGAS A RETOMADA DO CINEMA
BRASILEIRO**

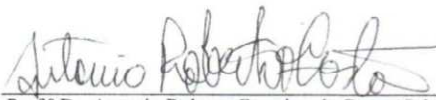
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
Universidade Estadual da Paraíba, como
requisito parcial à obtenção do título de
bacharel em Jornalismo.

Área de concentração: Cinema

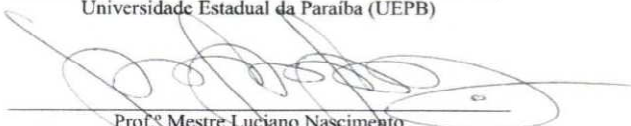
Orientador: Prof. Dr. Prof.º Dr. Antonio
Roberto Faustino da Costa.

Aprovado em: 18/08/17

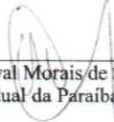
Banca Examinadora



Prof.º Dr. Antonio Roberto Faustino da Costa (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof.º Mestre Luciano Nascimento
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof.: Dr. Cidival Morais de Sousa
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Dedico a todos e todas que acreditam nos sonhos, onde se afluam ideias, impulsos, sentimentos reprimidos, pensamentos e desejos inconscientes, utopias. Para aqueles que acreditam que a criação cinematográfica é o realizar desperto o que os outros fazem em sonhos.

AGRADECIMENTOS

A origem da palavra “obrigado”, como forma de agradecimento, vem do latim “obligatus”, particípio do verbo “obligare”, que significa ligar, amarrar. E quando estabelecemos um elo por um benefício que nos foi prestado, devemos agradecer.

No trabalho intelectual, nunca estive sozinho. Foram muitas as contribuições que recebi durante os diversos momentos de minha trajetória. De fato, esse trabalho se perfaz em um conagraçamento de momentos, sentimentos, utopias e frustrações que escoam por letras, espaços e números e que desaguaram nesta composição, resultado de ligações estabelecidas até aqui.

Obrigado a Universidade Estadual da Paraíba, a todas as professoras e todos os professores professores e funcionários que estiveram presentes neste percurso e tornaram minha passagem por essa instituição extremamente gratificante. Ao professor Romulo Azevedo, que me convenceu a ingressar na graduação e despertou meu interesse pelo audiovisual. À professora Águeda Cabral, pelo aprendizado, pelo eterno olhar carinhoso, amável e pela luz que emprestava as nossas manhãs nem sempre ensolaradas. Ao professor Arão Azevedo, pela dedicação, compromisso que nos inspiraram durante o percurso da vida acadêmica. Ao professor Luiz Aguiar pela simpatia, presteza e diligência que nos ensinou a humildade como pré-requisito à vida acadêmica e principalmente pela “filosofia” do cotidiano. A professora Marcia Eugenia e ao professor Moisés de Araújo pela convivência e discussões em salas de aula, que deram conteúdo a muitas escolhas do percurso acadêmico. A professora Giseli Sampaio pelas gratificantes experiencias vividas no trabalho de campo. Ao professor Cidoval Moraes pelos ensinamentos, pelo apoio aos projetos que desenvolvemos ao longo do curso e fora dele, pela confiança creditada e, pelos conselhos e sugestões durante todo percurso e, principalmente, por me orientar nos caminhos do trabalho intelectual, da vida acadêmica e da atividade jornalística e de pesquisa. Ao professor Antonio Roberto Faustino, pelo apoio em momentos cruciais desta pesquisa, confiança e autonomia concedidas a esse trabalho. Ao professor Marcelo Faria, pelos inúmeros ensinamentos sobre cinema brasileiro, mercado e audiovisual no Brasil, pelas orientações sobre assuntos que se incorporaram à pesquisa. Ao querido LC Barreto, o “Barretão” pelas conversas dialéticas, humor e empolgação revigorante, por ensinar o verdadeiro sentido da palavra “envelhecer”. E aos convidados para a banca mais um Obrigado, pela presença atenção e avaliação ao trabalho.

Obrigado aos amigos e amigas jornalistas, muito especialmente Valberto Ferreira, Klever Lemos, Ligia Olga, Ana Luiza Amorim, Valderedo Borba, Alisson Campos, Michelly Moraes, que me apoiaram e me encheram de alegria durante todos os momentos na universidade e nas atividades jornalísticas.

Obrigado a minha mãe, minha melhor inspiração, referência de resistência e de simplicidade, que me ensinou o significado da palavra “coragem”.

Obrigado a todas as minhas amigas e amigos, companheiras e companheiros, que compartilharam comigo este trabalho laboral. As ideias, sugestões, discussões e concepções compartilhadas a cada conversa, fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Obrigado à professora Olivia Silveira; ao amigo irmão, Marcelo Batista, a amiga irmã Marinete Merss e as minhas queridas Maria Alice e Inês Lucena que acompanharam o conjunto de sentimentos que me seguiram em diferentes etapas no curso e neste trabalho. Expressando minha gratidão, busco exprimir o imenso carinho e admiração que sinto por vocês.

Por fim, eis aqui uma composição das conversas, dos sentimentos, de cada um e de cada uma de vocês. Obrigado.

“De todas as artes, o cinema é para nós a mais importante”.

Lênin.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso, etapa necessária à graduação de bacharel em jornalismo, traz um estudo sobre as relações entre Estado e cinema no Brasil. A partir do conjunto de relações histórico-sociais, fortemente marcadas por analogias existentes entre os processos estético-culturais e político-sociais, que se iniciaram na década de 1930, na Era Vargas, antes do Estado Novo. Uma análise que apresente os mecanismos que movimentam a produção cinematográfica e as condições que a conceberam. O foco está no perfil ideológico das formas de produção e das relações com o Estado. Concentra-se em um olhar acerca da postura política dos cineastas, da ação estatal em relação aos filmes e das consequências do direcionamento ideológico da produção cinematográfica. Esta pesquisa trata a respeito das lutas de classes e das tensões político-ideológicas; como se processam as relações de força no interior do cinema brasileiro, como se comportam os grupos, os produtores culturais, os exibidores e os distribuidores frente a um Estado, ditatorial ou democrático, nacionalista ou liberal. E por fim, como se dá, no campo cultural, a busca de hegemonia. Organiza-se por meio de três capítulos, que correspondem a três momentos históricos: primeiro, a “Era Vargas e o início da Relação Estado e Cinema, que compreende o período de 1932 a 1974”. Em seguida, apresenta-se a “Era Embrafilme e o Cinema da Boca do Lixo”, discorrendo sobre as duas faces de uma mesma moeda, o “Cinema do Estado” e o “Cinema da Boca”, mostrando o apogeu e a crise econômica e institucional que culminaram com a derrocada da indústria cinematográfica brasileira. E por fim, a “Retomada do Cinema Brasileiro“, período compreendido entre 1990 e 1998. Que aborda a implantação do modelo de Estado Neoliberal, e o fim de mais uma “Era Embrafilme” e, ainda, o período de grande visibilidade, o “Cinema da Retomada”, entre 1995-1998, marcado pela consolidação das leis de incentivo. Também é o período no qual o cinema brasileiro ganhou prêmios internacionais e readquiriu legitimidade frente à sociedade e mostrou sua força dentro do Estado. No período compreendido entre 1999 e 2002, marco do retorno do discurso político no cinema brasileiro, gerado pela crise que se abateu sobre o “Cinema da Retomada” no final da década de 90. Busca-se, através desta pesquisa, trazer aspectos comparativos entre os três períodos, abordando essencialmente similitudes e diferenças, convergências e divergências, com o objetivo de provocar uma reflexão sobre o roteiro no qual se baseou a narrativa cíclica e instável envolvendo dois protagonistas: o Cinema e o Estado.

Palavras-chave: Estado-Cinema. Embrafilme. Indústria cinematográfica. Cinema brasileiro. Mercado cinematográfico.

ABSTRACT

This work of completion of the necessary stage step to the graduation in Social Communication, qualification in journalism brings a study on the relations between State and cinema in Brazil. From the set of social-historical relations strongly marked by the analogies between the aesthetic-cultural and political-social processes, which began in the 1930s in the Vargas Era, before the Estado Novo. An analysis that presents the mechanisms that drive the cinematographic production and the conditions that conceived it. The focus is the ideological profile of the forms of production and relations with the State. Focusing our attention on the political position of filmmakers, state action and the consequences of the ideological direction of film production. This research deals with class struggles and political-ideological tensions, how the power relations within Brazilian cinema are processed, how behave cultural producers, exhibitors, distributors in the face of a dictatorial or democratic, nationalist, or national state. liberal. And finally, how does the search for hegemony take place in the cultural field? This research is organized into three chapters, which correspond to three historical moments: the "Era Vargas and the beginning of the Relationship State and Cinema; Comprising the period from 1932 to 1974. Next we present the "Embrafilme Era and the Cinema of Boca do Garbage" on the two sides of the same coin, the Cinema of the State and the Cinema of the Mouth. We present the apogee and the economic crisis and institutional crisis that culminated with the collapse of the Brazilian film industry. And finally the "Resumption of Brazilian Cinema" period from 1990 to 1998. It addresses the implantation of the Neoliberal State model, and the end of yet another "Embrafilme Era" and the period of great visibility of Cinema da Resomada between 1995 and 1998, Marked by the consolidation of the incentive laws, is also the period when Brazilian cinema wins international awards and regains legitimacy vis-à-vis society and strength within the State. In the period between 1999 and 2002, a milestone in the return of political discourse in Brazilian cinema, generated by the crisis that hit the Cinema da Resomada in the late 1990s. Comparative aspects between the three periods, addressing essentially similarities and differences, convergences and divergences, with the aim of provoking a reflection on the script that based this cyclical and unstable narrative involving two protagonists: Cinema and the State.

Keywords: State of Cinema. Embrafilme. Film industry. Brazilian cinema. Film Market.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
1 INÍCIO DA RELAÇÃO ESTADO-CINEMA: A ERA VARGAS.....	13
1.1 O Contexto Histórico e a Luta contra o Imperialismo	23
1.2 A Embrafilme	25
2 À MARGEM DO ESTADO E UM ESTADO A MARGEM: A BOCA DO LIXO E O FIM DA ERA EMBRAFILME.....	30
2.1 A Nova Embrafilme e a Extinção do INC.....	33
2.2 Crise para o Cinemão e crise para o Cineminha.....	39
3 A REDEMOCRATIZAÇÃO E A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO DÉCADA DE 90 - GOVERNO COLLOR.....	42
3.1 A Retomada do Cinema Brasileiro	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS.....	57

APRESENTAÇÃO

A arte tem função social, política e educacional, além de ser peça ativa na construção da memória e história de uma nação. O audiovisual desempenha um importante papel no campo social e cultural de cada comunidade. Seu desenvolvimento coloca-se como um plano estratégico na formação de uma identidade cultural e na construção da cidadania, objetivando que a sociedade esteja representada na televisão, no vídeo e no cinema.

O cinema é um convite ao mundo da ilusão e da magia. Talvez esse seja o ponto de partida para que se entenda sua força e sua capacidade em ocupar o imaginário, despertar sentimentos, penetrar na história resguardada das memórias nativas e das narrativas apreendidas.

Por trás das telas, um conjunto de relações histórico-sociais fortemente marcado por analogias entre os processos estético-culturais e político-sociais contracenam com o cenário econômico vigente.

Para Ramos (1983), ao “conceber os filmes como produtos culturais, ou bens simbólicos, caminhando no sentido de delinear as determinantes sociais de sua produção”, inserimos as obras cinematográficas no movimento amplo da cultura, e centramos a análise à impregnação ideológica da produção. Deixando de lado, momentaneamente, a abordagem estética na busca de uma análise que apresente os mecanismos que movimentam a produção cinematográfica e as condições que a conceberam.

Ao se investigar aqui o “campo cinematográfico” brasileiro e suas relações com o Estado, não se trata apenas de uma análise filmica ou estética, mas sim do estudo sobre as “lutas internas” no campo cinematográfico e a relação da produção filmica com o Estado. A citação de alguns filmes dá-se meramente pela representação simbólica das obras e sua contextualização como momento político-cultural.

O foco encontra-se nos fatores ideológicos das formas de produção e suas relações intrínsecas, amistosas ou conflitantes com o Estado. Fixando nosso recinto teórico sobre a postura política dos cineastas, a ação estatal e as consequências do direcionamento ideológico da produção cinematográfica.

Perseguindo algumas indagações: entre as lutas de classes e as tensões político-ideológicas, como se processam as relações de força no interior do cinema brasileiro, como se comportam os grupos de produtores culturais, exibidores e distribuidores frente a um Estado, ditatorial ou democrático, nacionalista ou liberal. E por fim, como se deu, no campo cultural, a busca de hegemonia.

O ponto de partida estabelecido para a investigação das relações entre o Estado e o Cinema Brasileiro é os anos 30, mais especificamente o ano de 1932, durante o Governo Getúlio Vargas e a criação da primeira lei federal de intervenção na produção cinematográfica. O ponto de chegada, a criação da Ancine em 2002, já no segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso.

Divide-se este trabalho monográfico em três capítulos, utilizando uma série cronológica para esta divisão. Uma opção metodológica que deu coerência à pesquisa porque não desvincula os atores envolvidos (os cineastas, produtores, exibidores e o Estado) ao processo de elaboração da política cinematográfica, e discorre sobre os acontecimentos, lutas e tensões de cada período. Sendo assim, esta pesquisa se organiza em três capítulos, que correspondem a três diferentes momentos da relação entre o Estado e o cinema no Brasil.

O primeiro capítulo, intitulado “INÍCIO DA RELAÇÃO ESTADO-CINEMA”, compreende o período de 1932 a 1974, engloba os primórdios da relação Estado e cinema, mostrando como o cinema era visto por Getúlio Vargas, e ainda, a legislação que criou o alicerce nas relações entre o poder público e a indústria cinematográfica. Ou seja, os antecedentes que construíram o cenário no qual a Embrafilme foi protagonista.

O segundo capítulo, de título: “À MARGEM DO ESTADO E UM ESTADO A MARGEM: A BOCA DO LIXO E O FIM DA ERA EMBRAFILME”, discorre sobre o “Cinema da Boca” das pornochanchadas em 1970 até os filmes pornográficos em 1980, as produções independentes que tiveram êxito à margem do Estado. Busca-se apresentar o contexto da crise econômica da década de 80, a derrocada da indústria cinematográfica brasileira que afetou o “cineminha” (Produtores independentes) e o “Cinemão” (Embrafilme), chegando ao cenário da crise econômica que afetou a indústria cinematográfica brasileira.

O terceiro capítulo, intitulado “A REDEMOCRATIZAÇÃO E A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO”, analisa o período compreendido entre 1990 a 1998. Iniciando com a eleição de Collor, e a implantação do modelo de Estado Neoliberal, e o fim de mais um ciclo na história do cinema brasileiro, a “Era Embrafilme”. Em seguida, aborda-se a ressurreição do cinema com a “Retomada”, enfocando o primeiro mandato de FHC, que reúne o período de grande visibilidade e produtividade do Cinema da Retomada entre 1995 e 1998, período que foi marcado pela consolidação das leis de incentivo que geraram um aumento da produção cinematográfica e suscitaram as lutas internas do campo cinematográfico do período da Retomada. Também é o período no qual o cinema brasileiro ganhou prêmios internacionais e readquiriu legitimidade frente à sociedade e mostrou sua força dentro do Estado. Finaliza-se com o período compreendido entre 1999 e 2002, marco do retorno do discurso político no cinema brasileiro, gerado pela crise que se abateu sobre o Cinema da Retomada no final da década de 90.

As considerações finais apresentam os aspectos comparativos entre os três períodos, abordando essencialmente similaridades e diferenças, convergências e divergências, com o objetivo de provocar uma reflexão sobre o roteiro no qual se baseou a narrativa cíclica e instável envolvendo dois protagonistas: o Cinema e o Estado.

1 INÍCIO DA RELAÇÃO ESTADO-CINEMA: A ERA VARGAS

“Eu por mim sonhava com você em todas as cores, mas meus sonhos são que nem cinema mudo, e os atores já morreram há tempos”.

Chico Buarque.

Até 1930, os governos que haviam se sucedido no comando do país representavam os interesses do latifúndio agroexportador, de modo que nunca tinham apoiado a atividade econômica industrial. Além disso, o tímido avanço da indústria ocorrera por ação da iniciativa privada e fora impulsionado pelas circunstâncias favoráveis da conjuntura histórica, sem participação do Estado e até mesmo sob sua revelia. (BRUM, 1999, pag.95)

As forças que assumiram o poder em 1930 revelaram certa sensibilidade em relação ao momento histórico e perceberam as transformações em curso na sociedade brasileira. Buscaram implementar um projeto de industrialização no país, na busca de retirá-lo do atraso e impulsioná-lo rumo ao progresso. Na visão das forças que estavam no comando do país, a industrialização era o condutor do desenvolvimento. (REIS, 2007)

O mundo estava mergulhado em uma profunda crise, para BRUM (1999), a Grande Depressão de 1929 refletiu nas economias europeias e de outros países. O liberalismo econômico vivia um momento de ceticismo, porém o socialismo ainda era uma incógnita. Nesse contexto de crise aguda, havia um ambiente favorável ao advento de um novo modelo, que conseguisse equilibrar a estabilidade social com o desenvolvimento.

Aceitando a ideia de intervenção do poder público no mundo da economia, os governos buscaram saídas de acordo com as peculiaridades de cada país. Vargas chegou ao poder liderando um grupo bastante heterogêneo: políticos moderados, reformistas e liberais, segmentos da sociedade e frações de classe que se uniram contra uma situação vigente e que resguardavam divergências entre si, não havia uma coesão. (BORIS, 1997)

Havia uma crise de hegemonia em 1930, as “novas forças políticas” (remanescentes do Tenentismo, insurgente burguesia industrial e operariado) viram nessa coalisão, impregnada pelas ideias nacionalistas, a solução de seus problemas. (BRUM, 1999)

No vazio de hegemonia e num apinhado de mudanças nas relações entre Estado e sociedade, Vargas se fortaleceu com um poder centralizado e um Estado forte, que predominou até meados dos anos de 1940. Ao atestar êxito, Faro (1999, pag.77) afirma que; “com habilidade e populismo conseguiu com êxito conduzir o país na perspectiva urbano-industrial nacionalista”.

Porém, além da promoção do desenvolvimento, era necessária a conquista da hegemonia. Foi aí que o Cinema Educativo entrou em cena, um importante meio de propaganda ideológica do nacionalismo que, especialmente entre 1930 e 1945, foi o timoneiro na política e economia do Brasil. (FAUSTO, 2001)

O cinema iria capitanear a difusão da ideologia nacionalista. Era importante, como dizia Joaquim Canuto, autor de Cinema contra Cinema, “mostrar o Brasil para o Brasil”, pois nas faixas litorâneas, as massas nutriam-se de informações não só na imprensa, no cinema, mas também em fontes impuras e suspeitas, que acabavam trazendo notícias de culturas diferentes e não da realidade nacional, fazendo com que o povo olhasse e passasse a dar mais valor às culturas estrangeiras do que a sua própria cultura. O que atrapalhava o Estado e seu projeto de unificação da nação em torno de uma identidade nacional. Com o uso do cinema, pretendia-se reverter essa situação, o país passaria a se ver nas telas, criando um imaginário social, uma identidade própria. Vejamos:

Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu. (VARGAS, s/d., p. 183-9 apud SIMIS, 1996, p. 30).

Paternalista e centralizador, características do perfil varguista, surgiu em 1932 a primeira lei de cinema no Brasil, o Decreto 21.240, que destinava espaço para filmes brasileiros nas salas de cinema e que traria uma série de outras consequências que se encontram no decurso da pesquisa.

O paternalismo iniciou em 1932 quando, a pedido de interessados, Getúlio Vargas baixou um decreto-lei, instituindo a exibição obrigatória de um filme brasileiro noticioso por filme longo estrangeiro apresentado. Criou-se apelos

para um protecionismo semelhante ao das indústrias cinematográficas estatizadas dos países totalitários da direita nacionalista, já que as produções nacionais assumiam um caráter competitivo. (CHAIA, 1995, p. 08)

Vargas, nesse primeiro momento, não via o cinema como cinema, mas sim como veículo educacional e, naturalmente, como um instrumento de propaganda ideológica do nacionalismo e da popularização da sua imagem, tanto é que foi registrado em seu discurso oficial registrado por Olympio (1938, p. 183):

As técnicas do cinema correspondem aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente, as de amanhã, entrarão em contacto com os acontecimentos da História e acompanharão os resultados das pesquisas experimentais, através das representações da tela sonora. Os cronistas do futuro basearão os seus comentários nesses seguimentos vivos da realidade, colhidos em flagrante, no próprio tecido das circunstâncias.

Getúlio Vargas foi um dos grandes defensores do cinema (pedagógico, no primeiro momento), desde que atendesse ao seu projeto de Estado. Além dele, podemos elencar também Rui Barbosa, que em Simis (1996, pag. 75), vê-se um discurso feito no Senado em 1918 sobre o cinema educativo: “em breves momentos, vejo, aprendo, adquiero, em instantes uma experiência, que em anos não poderia acumular”.

Para Vieira (1987, pag.78), o presidente Getúlio Vargas “preocupava-se mais com os fins educacionais do cinema do que com o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica verdadeira”. Mas não só o cinema teria sido instrumento de finalidade educacional, como também o serviço de radiodifusão.

Acrescenta-se mais um elemento a essa conjuntura, segundo Simis (1996), o acontecimento da Conferência Interamericana de Consolidação da Paz, em 23 de dezembro de 1936. Na oportunidade foi assinado um termo de cooperação entre os países: Argentina, Brasil, Paraguai, Honduras, Costa Rica, México, Peru, Estados Unidos da América, Chile, Equador, Haiti, Cuba, Venezuela, São Salvador, Uruguai, Guatemala, Colômbia, Bolívia, República Dominicana e Nicarágua, com objetivo de promover a exportação dos filmes pelos países produtores; o acordo firmado previa a isenção de taxas alfandegárias e impostos, desde que os filmes fossem educativos ou de propaganda.

Fruto dessa conjuntura e resultado de grandes tensões e articulações políticas, educacionais, religiosas e culturais ao longo das décadas de 1920 e 1930, em 12 de março de 1936 foi concedida por despacho presidencial, a autorização para o funcionamento do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo). Primeiro órgão governamental pensado para o cinema, porém com uma função estritamente pedagógico-ideológica, refletindo um pensamento hegemônico governamental ao tratar o cinema como uma estratégia “para a educação das massas que valorizasse, principalmente, aspectos variados e desconhecidos da cultura brasileira”. (VIEIRA, 1987, p. 149)

O órgão passou a existir oficialmente como uma instituição de educação escolar em 1937, pela Lei nº 378, de 13 de janeiro, que deu nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública ao qual o instituto era subordinado. O então ministro Gustavo Capanema guindou ao comando o antropólogo Edgar Roquette-Pinto, que dirigiu o Instituto até 1947.

Art. 40. Fica criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cineamatographia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral.

Segundo Morettin (1995), Roquette-Pinto designou Humberto Mauro para a elaboração dos filmes educativos, o cineasta que ficou famoso na década anterior, durante o “Ciclo Cataguazes” com o filme *Thesouro Perdido*, realizou mais de 400 documentários educativos até os anos de 1960, quando o INCE foi extinto.

Roquette-Pinto foi o responsável pelo Projeto de Lei que deu organização ao INCE. Em 1946, com a publicação da Lei 8.536, regulamentada pelo Decreto-Lei 20.301, as atividades foram definidas oficialmente. Além daquelas pré-estabelecidas por Roquette-Pinto no projeto original. Almeida (1999) afirma que o instituto possuía um serviço de orientação educacional, técnica cinematográfica, seções de estudos e pesquisas, publicidade, adaptação, tratamento, filmagem, distribuição, laboratório e oficina, além de filmoteca e biblioteca.

Destaca-se o papel de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, considerando a influência que suas ideias tiveram durante o primeiro governo Vargas, de modo que para Simis (1996), Mendes exaltou as vantagens pedagógicas do cinema, no ensino primário,

secundário, superior e profissional, afirmando que era capaz de prender a atenção dos estudantes e excitar sua curiosidade.

A intervenção do Governo Vargas aconteceu no plano de produção, distribuição, importação e exibição. O cinema deixava de ser uma atividade regulada pelas leis de mercado e passava a completa regulação do Estado.

O Decreto 21240/32, que nacionalizou (centralizando) os serviços de censura dos filmes cinematográficos, partia do reconhecimento do cinema como um “meio de diversão”. Considerando um instrumento importante para a atuação no plano de cultura popular, desde que fosse regulamentado ao bem público.

Para essa regulamentação foi criado o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural - DPDC, previsto no art. 22, e a “taxa cinematográfica para a educação popular” com a finalidade de funcionar como um veículo de educação para as massas. Esse recurso foi usado pelo INCE para montagem de um acervo de filmes e produção de outros. (SIMIS, 1996)

O decreto versava ainda sobre a obrigatoriedade de exibição dos curtas-metragens e de incentivos para facilitar a importação do filme virgem. Na verdade, além de facilitar a construção de fábricas de filmes, os incentivos visaram incrementar a produção dos curtas, principalmente com fins educativos, ressaltando o critério de seleção eminentemente ideológico. Como exemplo, temos o filme “Descobrimento do Brasil” de Humberto Mauro, com música composta por Villa Lobos.

Simis (1996) destaca que outro fator importante a considerar foram as “Taxas Alfandegárias”. A campanha havia iniciado pelos setores do cinema em 1925, em virtude dos altos impostos do filme virgem. Em 1931, os importadores estrangeiros juntamente com os exibidores fundaram a Associação Brasileira Cinematográfica e, em 5 de janeiro de 1932, realizaram a Convenção Brasileira Cinematográfica, quando foi solicitado textualmente ao governo a diminuição das taxas aduaneiras, argumentando sobre o irrisório impacto na arrecadação tributária do país e o grande estímulo para as importações. Conseqüentemente, a dissolução deste obstáculo para a entrada da matéria prima era fundamental para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira.

Observa-se que “os produtores” ainda não foram citados textualmente. De fato, eles surgiram no cenário a partir de janeiro de 1932 com a Convenção Nacional de Produtores, já com o objetivo de criar a Associação Cinematográfica dos Produtores - ACPB.

O Decreto 21.240/32 beneficiou os dois setores, exibidores e distribuidores, com a diminuição entre taxas incidentes sobre os filmes e suas cópias, diminuindo também as taxas dos filmes impressos em geral. Quanto aos filmes virgens, negativo e positivo, mesmo não havendo a isenção pretendida pelos dois setores, houve uma redução de 10\$000 para 1\$0(mil reis) por quilo nos direitos de importação. (SIMIS, 1996)

Art. 16. A tarifa alfandegária para a importação de filmes cinematográficos comuns fica reduzida a 10\$0 por kg., razão de 15%; e a de importação de filmes de 16 mm. e 9 mm. de largura é fixada em 5\$0 por kg., razão de 15 %.

Art. 17. A partir de 30 dias da data da publicação deste decreto, a tarifa alfandegária para a importação do filme virgem, negativo ou positivo, e bem, assim dos filmes impressos, classificados como educativos pela comissão de censura, será de 1\$0 (mil réis) por kg, razão de 15 %.

Art. 18. Fica criada a "taxa cinematográfica para a educação popular", a ser cobrada por metragem, à razão de \$3, por metro, de todos os filmes apresentados à censura, qualquer que seja o seu número de cópias, nos termos do art. 4º.

Art. 19. A taxa acima referida será recolhida à tesouraria do Departamento Nacional do Ensino, que dela manterá escrituração especial.

Art. 20. Os certificados de censura pagarão em selo 10\$0 pela primeira via e 5\$0 pelas demais.

Art. 21. O ministro da Educação e Saúde Pública expedirá as instruções necessárias à execução do presente decreto.

Em 1934, com o Decreto-Lei nº 58, de 10 de dezembro, surgiu uma importante medida protecionista em favor dos produtores, a “redução da taxa cinematográfica para a educação popular” dos filmes nacionais. Medida que beneficiava diretamente os custos dos filmes em favor do produtor nacional.

Art. 6º As taxas de censura, de que trata o art. 18 do decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932, serão cobradas à razão de \$400 por metragem e arrecadadas pela Tesouraria da Imprensa Nacional, gozando de isenção dessa taxa os filmes nacionais educativos e pagando os demais filmes nacionais, apenas 50% (cinquenta por cento) da mesma taxa. (DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. Seção 1. 14/07/1934. p. 14254)

Mais tarde essa medida foi extinta com a criação do DIP, que substituiu o DPDC, pelo Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939. Mesmo assim, a produção nacional continuava amparada com isenção das cópias de seus filmes, e parte da renda desta, destinava-se a premiação e produtores nacionais.

Porém, no ano seguinte, atendendo, segundo Sims (1996), a uma reivindicação direta do governo americano, que invocou o Tratado de Comércio firmado entre o Brasil e os EUA em 1935, o governo instituiu novo decreto cedendo a pressões dos importadores de filmes:

Dá nova redação ao art. 42 do Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939. O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o art. 180 da Constituição,

DECRETA:

Artigo único. O art. 42 e seus parágrafos do decreto-lei número 1.949, de 30 de dezembro de 1939, passam a ter a seguinte redação:

"Art. 42. Fica instituída a "taxa cinematográfica para a educação popular", que será cobrada por metragem, à razão de \$400 o metro linear, qualquer que seja o número de cópias.

§ 1º São isentos dessa taxa os filmes educativos.

§ 2º Os pedidos de revisão ficam sujeitos à taxa de \$200 por metro linear."

Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1940, 119º da Independência e 52º da República.

A nova taxa mudou a forma de cobrança, taxando apenas o título e isentando a cobrança pelas cópias e restabeleceu o valor para os filmes nacionais. Os filmes educativos, porém, permaneceriam isentos.

Em 1942, foi criado o Conselho Nacional de Cinematografia da Divisão de Cinema e Teatro do DIP, através do Decreto-lei 4.064. No mesmo ano, o órgão equiparou em números, os representantes do cinema brasileiro e os representantes de exibidores e importadores de filmes. Deixando claro o início de um movimento para privilegiar as películas norte-americanas. Esse novo decreto de 1943, confirma nossa análise:

DECRETO-LEI Nº 5.825, DE 16 DE SETEMBRO DE 1943

Estabelece a taxação dos filmes de procedências americana sob a base do peso real.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o art. 180 da Constituição, DECRETA:

Art. 1º Enquanto perdurar a situação criada pela guerra, os filmes de procedência americana pagarão as taxas estipuladas no Tratado de Comércio

e Navegação entre o Brasil e os Estados Unidos da América, promulgado pelo decreto n. 542, de 24 de dezembro de 1935, sob a base do peso real.
 Art. 2º O presente decreto-lei entra em vigor na data da sua publicação.
 Art. 3º Revogam-se as disposições em contrário. (DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. SEÇÃO 1. 18/09/1943. p. 13923)

Ao estipular taxas incidentes sobre os filmes americanos sob a base do peso real, os importadores de filmes americanos foram beneficiados. O decreto supracitado vinha associado a um conjunto de iniciativas que visava estreitar as relações entre os dois países.

Em 1940, nos EUA, foi criado o Bureau Interamericano, órgão governamental que tinha por finalidade desenvolver a cooperação com os países da América Latina. Esse órgão se dedicou a medidas de curto e longo prazo que visavam estabelecer, inclusive, relações econômicas mais fortes entre os países e, principalmente, segundo Simis (1996, pag.78): “estabelecer um vigoroso programa educacional, de relações culturais, de informação e propaganda”. Uma das demonstrações de tal cooperação foi a negociação da Agência Americana com os estúdios Walt Disney para a criação do personagem “Zé Carioca”.

A revista Cinearte, que circulou entre 1926 e 1942, no Rio de Janeiro, rapidamente consolidou-se como um espaço de difusão cinematográfica, versando sobre produção nacional (e também internacional) de filmes. Defendia a implementação de uma indústria cinematográfica no Brasil a partir da posição de intelectuais, de artistas e críticos de cinema da época. (CATELLI, 2013)

Além disso, como não podia ser diferente, a Cinearte apresentava vários enfoques a respeito da relação entre cinema e educação: o papel do cinema de “enredo” na educação, o cinema nas escolas, o filme “natural” e a educação, as ações governamentais referentes ao cinema educativo, o cinema educativo na Europa e nos Estados Unidos, a educação do público de cinema, o cinema e a ciência, a educação do fazer cinema. Além de contar com editores e repórteres, que em sua maioria eram cineastas e talvez, por essa razão, faziam a cobertura dos eventos do cinema de forma mais “carinhosa” (VIEIRA, 1987).

O projeto proposto pela revista Cinearte era concebido em cima de uma visão industrial, pois desconsiderava o cinema de base artesanal e os filmes baratos. Nessa perspectiva, fazer cinema significava dominar a técnica de produção em série de filmes espelhados em qualidade internacional, e o modelo naturalmente era o norte-americano. No

debate, a Cinearte enfocava duas grandes reivindicações: a isenção de impostos para o filme virgem, e a organização de uma programação na qual existisse um filme nacional e um estrangeiro que, posteriormente, culminaria com a exibição compulsória de um filme brasileiro por mês. (CATELLI, 2013)

No governo de Washington Luís, em 1928, foi adotada a primeira medida governamental de determinar a exibição da programação e conteúdo nos cinemas, porém, a regulamentação não foi feita e a ideia não saiu do papel. Ratificando a afirmação anterior, apenas em 1932 foi fixada uma proporção de filmes brasileiros e curtas metragens que deveriam ser obrigatoriamente encaixados na programação mensal. Esse modelo, de origem europeia, foi denominado mais tarde de “Cota de Tela” e influenciou, conseqüentemente, todas as ações de obrigatoriedade de exibição posteriormente. (ALMEIDA, 1999)

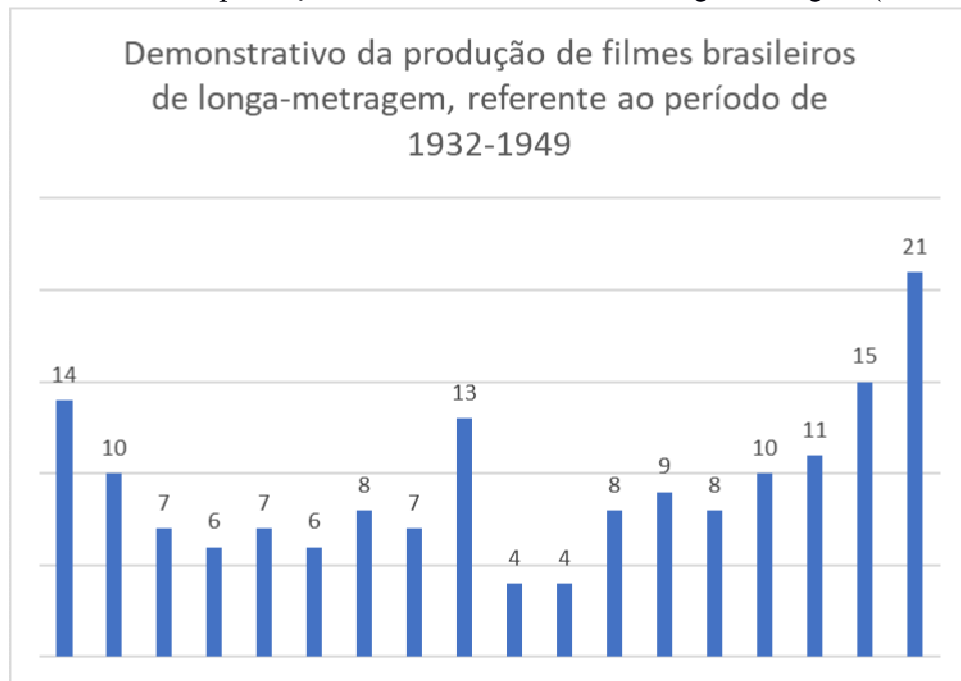
Por exemplo, mais tarde em 1934, o Decreto-Lei nº 1.949, artigo 34, trouxe a primeira intervenção do governo para assegurar a exibição dos filmes de longa-metragem nacionais: “Os cinemas são obrigados a exhibir anualmente, no mínimo, um filme nacional de entrecho e de longa-metragem”.

O Decreto-Lei nº 4.064, de 29 de janeiro de 1942, elevou a extensão do filme complemento para 180m, antes era 100m, e delegou ao diretor geral do DIP a competência para aumentar a exibição do filme nacional.

Em 1945, por força da Portaria nº 131, de 18 de dezembro de 1945, aumentava-se de um para três filmes nacionais por ano, devido à obrigatoriedade de exibição. Como consequência disso, a partir de 1942, houve um crescimento na produção de filmes de ficção e de longa metragem no Brasil:

A produção de fitas de enredo – que já não fora grande na década de 30 – quase cessou nos primórdios dos anos 40. Em 1942, houve apenas dois filmes; entretanto, a partir do ano seguinte avoluma-se o número, até atingir cerca de 120 filmes em 1949. (GOMES, 1996, p.73)

A Figura 1, abaixo, apresenta a produção de filmes brasileiros de longa-metragem entre 1932 e 1949:

Figura 1: Demonstrativo da produção de filmes brasileiros de longa-metragem (1932-1949)

Fonte: Michel do Espírito Santo. Pesquisador da Embrafilme (PARTE). In: MELLO, Alcino Teixeira de. Legislação do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978, p.558

Em 1951, através do Decreto nº 30.179, houve uma modificação de critério, e a reserva de mercado passou a ser feita pela entrada dos filmes estrangeiros no circuito exibidor, a cada oito filmes estrangeiros, um teria obrigatoriamente de ser brasileiro. (PAIVA, 1989)

No ano seguinte, 1952, o Governo Vargas através do Decreto nº 30.700, modificou a redação do decreto anterior instituindo a quantidade mínima de dias por ano.

O art. 1º do Decreto número 30.179, de 19 de novembro de 1951, passa a ter a seguinte redação:

Art. 1º Todos os cinemas existentes no território nacional ficam obrigados a exhibir filmes nacionais de longa metragem e entretuchos, classificados de boa qualidade, na proporção mínima de um filme nacional por exibição de cada oito programas de filmes estrangeiros de longa-metragem.

§ 1º Para os efeitos deste artigo será contado com novo programa de filmes estrangeiros a repetição ou prorrogação do mesmo programa além do seu período habitual.

§ 2º As exibições obrigatórias de filmes nacionais de longa metragem e de entretucho far-se-ão pelo prazo de permanência normal dos filmes estrangeiros em cada casa exibidora, e deverão abranger no total, o mínimo de 42 dias por ano, dos quais, obrigatoriamente, dois sábados e dois domingos em cada quadrimestre.

Art. 2º O presente decreto entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Esse é o modelo que perdura até hoje. Anualmente, estipula-se uma quantidade de dias para exibição dos filmes nacionais. Até 1963, esse número se manteve em 42 dias, que daria uma média de sete filmes nacionais por ano.

A melhor herança da Era Vargas: a “Cota de Tela”, ainda é um importante mecanismo de incentivo ao cinema nacional. De forma crítica, Bernardet (1979), reconhece sua importância:

É graças a este mecanismo e exclusivamente a ele que os filmes atingiram as salas, possibilitando assim certa continuidade de produção. No entanto, é muito fácil criticá-lo: a quantidade de reserva de mercado outorgada sempre foi aquém das possibilidades da produção. Em 1932, quando a Cinédia, por exemplo, já existia, era ridículo prever apenas a exibição de curtas metragens. Ridículo em 1939, prever em a exibição de só um filme de longa-metragem. A reserva de mercado deveria ter ficado sempre um pouco além das possibilidades da produção no momento, a fim de estimulá-la. (BERNARDET, 1979, p. 36).

Para o autor, apesar das medidas terem sido determinantes para que os filmes brasileiros chegassem ao circuito exibidor, houve um descompasso entre a reserva estabelecida e as necessidades de cada período, uma demonstração de falta de sincronia entre a reserva de mercado e as necessidades de produção cinematográfica.

1.1 O Contexto Histórico e a Luta contra o Imperialismo

Desde a década de 1950, grupos e comissões oficiais se debruçaram, tentando regulamentar (conter) a evasão para o exterior do grande volume de recursos provenientes da atividade cinematográfica. A principal iniciativa era aplicar na produção de filmes nacionais o Imposto de Renda das distribuidoras estrangeiras, mesmo que de forma optativa.

Em 1952 e 1953, no Rio de Janeiro e em São Paulo, foram realizados dois Congressos, reunindo a ampla militância cultural para reivindicar do Estado o papel de instância reguladora e protecionista também no mercado cinematográfico. (ALTAFINI, 1999)

Com o desdobramento desse processo, construiu-se uma união nacional contra o cinema estrangeiro. Mesmo assim, apenas em 1966, com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), a atividade de produção assumiu um olhar planejador, tratando a questão da aplicação dos recursos sob a forma de financiamentos aos filmes de longa-metragem. O primeiro programa de fomento à produção cinematográfica, mantido com recursos oriundos dos depósitos compulsórios das empresas distribuidoras estrangeiras surgiu neste mesmo ano e durou até 1969. (AMANCIO, 2000). A partir desse programa, registra-se a produção de alguns filmes importantes, apresentados na Figura 2:

Tabela 2: Produção INC 1966-1969

FILME	DIRETOR	ANO
Macunaíma	Joaquim Pedro de Andrade	1968
Os Herdeiros	Carlos Diegues	1968
Como Era Gostoso o Meu Francês	Nelson Pereira dos Santos	1969

Fonte: FILMEB 2011

Os filmes supracitados contaram em sua composição orçamentária com recursos da Condor Filmes, associada a empresas brasileiras.

O lento engajamento do Estado nos problemas do cinema brasileiro vai desembocar na criação de um novo órgão: o esperado INC surge em novembro de 1966, na forma de uma autarquia federal subordinada ao MEC. Pelo alto, sob vigência do AI-2 e utilizando-se o mecanismo de decreto-lei, aparece um projeto gestado pelo GEICINE, num significativo sinal de novos tempos, em que a luta política cede lugar às decisões centralizadas de um Executivo em processo de hipertrofia. (RAMOS, 1983, pag.51)

O INC nasceu colocando o Estado como principal instrumento na estratégia de desenvolvimento industrial do cinema por ser “um órgão legislador, de fomento e incentivo, fiscalizador, responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais”. Ao mesmo tempo em que foram atribuídos alguns instrumentos de intervenção no mercado como, por exemplo, a obrigatoriedade de registro de produtores, exibidores e distribuidores, permitindo a prospecção e o controle da atividade; a determinação da obrigatoriedade, tanto na exibição do filme nacional como também na aplicação, em filmes brasileiros, de 40% do imposto

devido sob a remessa de lucros das companhias estrangeiras (que até então era optativo). (AMANCIO, 2000, pag. 21)

As normas para a liberação de recursos valorizavam a capacidade instalada dos produtores, os aspectos técnicos e financeiros da produção, enfim, toda uma volumosa organização burocrática que viria a ser o limiar do modo de operação da Embrafilme. A ele se incorporaram o Instituto Nacional de Cinema e Educação (INCE), do Ministério da Educação e Cultura, e o propagado Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine), do Ministério da Indústria e Comércio. (AMANCIO, 2000, pag.21)

Por um lado, foi uma forma de exercício de controle sobre a produção cinematográfica. Por outro, terminou por instituir definitivamente uma política de incentivo ao cinema nacional. A ditadura militar passou desse modo, a uma atuação mais diretiva no campo da cultura.

É importante notar aqui que as medidas de estímulo do INC surtiram efeito instantâneo sobre o ritmo de produção. De 1960 a 1966, a produção cinematográfica nacional tinha alcançado em torno de quarenta filmes. Já entre 1967 a 1969, alcançou-se a média de sessenta filmes produzidos. (RAMOS, 1983)

1.2 A Embrafilme

Sob a égide do Ato Institucional nº 5 (de 13/12/68), marco do período mais repressivo do regime militar no Brasil, foi criada a mais sólida agência de desenvolvimento da atividade cinematográfica (AMÂNCIO, 2011, p.75). A Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme) era uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e a distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o INC. O capital social da empresa contava com 70% da União, e o restante, de outras entidades de direito público e privado. No plano econômico-financeiro, ela foi agraciada com o montante do imposto retido sobre o lucro das companhias internacionais. No campo político e administrativo, o objetivo fundamental era a promoção do filme brasileiro no exterior.

Art. 2º. A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade (BRASIL, 1969).

O Estado compreendeu, ao menos em parte, que o escoamento da produção cinematográfica nacional era tão fundamental quanto o próprio processo de produção. É importante ressaltar que, naquele momento, o cinema brasileiro politicamente engajado tinha bastante prestígio internacional, o que tornou evidente que o objetivo do regime militar era manter um controle econômico e político sobre a atividade cinematográfica: “interpenetravam-se dessa forma as questões de política cinematográfica com a situação mais abrangente do país” (RAMOS, 1983, pag.17).

Fica evidente também que o Estado não estava apenas preocupado em escoar a produção nacional, mas também passava a ter como objetivo o fortalecimento da imagem do Brasil para o mundo, através de sua própria produção cinematográfica, “particularmente na visão de um cineasta posteriormente fundamental, Nelson Pereira, surgia um esboço de concepção da cultura brasileira, a qual se centrava na procura de "histórias de conteúdo nacional", de assuntos ligados a "nossa terra” (RAMOS, 1983, pag.17), e também a inserção no “circuito científico”, algo como garantir que alguma possível corrente cinematográfica brasileira também fosse objeto de pesquisa em outros países, a exemplo da Nouvelle Vague (França) e do Realismo Italiano.

Também era objetivo do governo militar ter controle sobre a exibição no exterior, certificando-se que nenhuma obra expusesse ou questionasse a ditadura militar, já que os filmes brasileiros que corriam o circuito internacional sempre possuíam uma abordagem mais política e crítica. (MORELLI-MENDES e DE ALMEIDA, 2013, p. 3)

Essa postura do Estado pode ser interpretada como uma autêntica política pública-cultural, porém despertou a indignação da classe cinematográfica, que denunciou a inconsequência e o autoritarismo da criação de um órgão voltado ao mercado exterior, desconsiderando a necessidade de expansão do mercado brasileiro, e tudo isso sem passar por uma ampla discussão com os diversos setores da indústria cinematográfica. (AMANCIO, 2000)

Nas primeiras gestões da Embrafilme, direta ou indiretamente, encontravam-se ligações com o regime, através de uma sucessão de membros da diretoria indicados ou com relação de parentesco com militares.

O Cinema Nacional começou a ser percebido pelo Estado como um bom e lucrativo produto de mercado, muito mais que uma simples política pública, ocupando um espaço que a iniciativa privada, os cineastas e produtores independentes ainda não conseguiam ocupar.

Em 1970, a estatal concedeu os primeiros financiamentos da Embrafilme na gestão de Ricardo Cravo Albim, na modalidade de empréstimo bancário. Considerada sua clientela, as empresas e produtores, a quem de fato a empresa financiava em uma prioridade de atendimento que era dada por um processo de contagem de pontos, de acordo com a sua experiência industrial e profissional. (GATTI, 2007, p.112)

Era enfatizado o aspecto comercial dos filmes e minimizados os julgamentos qualitativos ou ideológicos sobre os projetos apresentados. A liberação dos primeiros financiamentos atenuou as críticas constantes feitas à empresa, mas já se desejava uma reformulação para ampliar suas funções. Em 1972, as mudanças operacionais da empresa aconteceram; surgiu a operação de coprodução no qual a empresa se associava financeiramente ao risco do empreendimento, comprando parte do direito patrimonial do filme. A relação com a classe cinematográfica se estreitou. No I Congresso da Indústria Cinematográfica, a Comissão dos Produtores apresentou também o “Projeto Brasileiro de Cinema”, já propondo a reestruturação da Embrafilme que passaria a empresa pública, regida pelo direito público, com autonomia financeira e administrativa. (AMANCIO, 2000)

Em 1973, a Embrafilme passou a atuar também na distribuição dos filmes nacionais, inicialmente nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, sendo que após um ano, a empresa se expandiu para outras áreas do país. A relevância da atuação nesta área pela empresa é nítida ao se observar que já no primeiro ano a empresa se configurou como a segunda maior distribuidora atuante no Brasil, perdendo apenas para a Cinema International Corporation (CIC), que incluía: Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Buena Vista (Disney) e a Universal. (MELEIRO, 2007)

A empresa estatal teve papel central no ciclo do cinema brasileiro deste período, que pode ser considerado um dos mais significativos quantitativamente, no que se refere à relação do cinema com o público. O nível da participação dos filmes brasileiros no mercado exibidor foi o maior da história do cinema falado. (MAIA, 2008, p.24)

Uma vitória dos produtores, através de seu sindicato, foi o modo como se caracterizaram as mudanças administrativas na Empresa. O Estado criou, em 1973, uma modalidade de prêmio para filmes voltados ao público infantil e ao filme histórico e literário, importante estímulo para a “dignificação” da atividade cinematográfica, sinalizando um projeto de indução ideológica de caráter nacionalista e didático, política que criou um choque com a produção comercial reinante, com base em comédias ligeiras, associadas ao modelo italiano.

Também, no ano de 1973, foi aprovada a criação de uma distribuidora para atuar entre Rio/São Paulo. Um dos primeiros filmes coproduzidos e distribuídos pela Empresa foi “O amuleto de Ogum”, de Nelson Pereira dos Santos, porém o destaque e campeão de bilheteria foi “Dona Flor e seus Dois Maridos”, de Bruno Barreto, cuja distribuição seria efetuada pela Embrafilme, com um inovador sistema de controle de bilheteria. (GATTI, 2007, p.112)

No início do ano de 1974, além da reserva de mercado para o produto nacional, atendendo ao projeto nacionalista do governo militar, complementados por recursos financeiros destinados diretamente à produção pelo sistema de financiamento, algumas conquistas já tinham se consolidado. Na transição para o governo Geisel, os vínculos entre o cinema e o Estado se estreitaram com a indicação do produtor/cineasta Roberto Farias para a direção geral da Embrafilme. Com o apoio explícito da classe cinematográfica, destacaram-se duas figuras proeminentes à época, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, que tiveram papel fundamental no processo de indicação de Farias.

Roberto Farias era presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica, e representava uma conciliação nacionalista entre os desenvolvimentistas e os industrialistas, correntes predominantes na disputa ideológica na década anterior. (AMÂNCIO, 2000)

2 À MARGEM DO ESTADO E UM ESTADO A MARGEM: A BOCA DO LIXO E O FIM DA ERA EMBRAFILME

“Optei pelo título ‘Filme de Amor’ porque ‘Filme Pornográfico’ tem uma sonoridade e um contraste muito barrocos. ‘Filme de Amor’ são dois clichês tão conhecidos, quase transparentes, que por isso mesmo pode surpreender”.

Júlio Bressane.

A “Boca do Lixo” era o apelido de uma região em torno do bairro da Luz, no centro da capital paulista. Próximo de estações ferroviárias e da rodoviária interestadual, um local geograficamente bem localizado e economicamente atrativo, inclusive pelo baixo custo das locações. Foi lá, que a partir da década de 1950, a prostituição e a criminalidade passaram a coexistir com o polo cinematográfico que já estava escondido desde os anos de 1920. Escritórios de estúdios, distribuidoras de filmes, fábricas de equipamentos e outros negócios semelhantes. Sem se esquecer do protagonista Bar Soberano, localizado na Rua do Triunfo, lugar de muitas inspirações e aspirações, que ganharam as telas do cinema brasileiro.

No mesmo período do auge da Embrafilme existiam produtores independentes, os que faziam filmes sem nenhum tipo de financiamento estatal, “O Cinema da Boca”:

As pornochanchadas na década de 1970 e depois os filmes pornográficos nos anos 80, produzidos no Rio de Janeiro e principalmente na Boca do Lixo, em São Paulo, são exemplos dessa produção que existiu à margem da Relação Estado-Cinema sob vistas grossas da Embrafilme, graças a mecanismos de produção, distribuição e exibição desenvolvidos nestes “polos cinematográficos” utilizando-se práticas de produção semelhantes às do cinema norte-americano, distribuídos por pequenas empresas locais e exibidos nos cinemas da região em que foram produzidos. (SILVEIRA E CARVALHO, 2016, pag. 17)

As pornochanchadas ganharam esse nome em virtude de se tratar de um gênero que aglutinava as chanchadas dos anos de 1940 e 1950, com uma elevada porção de erotismo. Uma característica que deu identidade as narrativas, mas atraiu o estigma de gênero pornográfico. Puro preconceito, pois as pornochanchadas da Boca tinham mais em comum

com as chanchadas do que com os filmes pornô, a exuberância dos títulos tinha como objetivo muito mais atrair o público do que enunciar a narrativa. (SILVEIRA e CARVALHO, 1983)

Sem apoio financeiro da Embrafilme, a Boca do Lixo destacou-se por ter buscado um diálogo com o público popular, com ênfase na celeridade de suas produções:

A celeridade na produção era um dos trunfos da Boca do Lixo, o filme deveria estar em exibição nas salas numa média de dois a três meses após o início da produção, alguns chegavam ao tempo recorde de 30 dias. Mesmo com essa eficiência “a Boca teve dificuldades para se modernizar, para racionalizar uma produção em série mais regulada, homogênea, competitiva no plano nacional e internacional. (RAMOS, 2004, p.24)

Segundo Lamas (2013), a Boca do Lixo conseguia ter uma produção contínua de longas-metragens que alcançavam um grande público e que, conseqüentemente, arrecadavam expressivas bilheterias, em condições adversas e com baixo orçamento.

Entre o amadorismo, improvisado e o êxito financeiro, a Boca do Lixo impulsionou esse novo modelo de produção cinematográfica atraindo pequenos empresários que viriam a se tornar investidores ao perceberem o potencial que havia nestas produções, principalmente pelo método de distribuição que tinha forma de propaganda eficiente. O baixo orçamento na produção dos filmes abriu mercado para uma mão de obra menos especializada e com baixos salários. Mesmo com todas as limitações financeiras e técnicas, as produções realizadas na Boca do Lixo atingiam um satisfatório e excelente retorno financeiro. (ABREU, 2002)

Marson (2016) complementa afirmando que o cinema da Boca do Lixo, conseguiu alcançar a almejada “integração vertical no cinema brasileiro”, ou seja, concatenar produção, distribuição e exibição. Esse tipo de produção ficou conhecido como “cineminha”, o adjetivo era um contraponto ao “cinemão”, o herdeiro do Cinema Novo, a produção financiada pela Embrafilme.

Eram considerados como “cineminha” desde as pornochanchadas da década de 70 até os filmes pornográficos nos anos 80, que foram produzidos no Rio de Janeiro e, principalmente na Boca do Lixo, em São Paulo. Ou seja, produtores independentes que

conquistaram o mercado e obtiveram êxito financeiro sem financiamento estatal, no momento de maior referência da vertente industrial cinematográfica brasileira tutelada pelo Estado.

Entre os anos de 1970 e 1975, consolida-se a política de produtores. Na qual, os mesmos, tornaram-se os principais agentes de todo o processo econômico, que foi impulsionado pela entrada do exibidor/distribuidor no investimento dos filmes. Com isso, estruturou-se uma produção contínua e crescente de filmes. Nasceu, a partir disso, uma forma de se trabalhar a produção, distribuição e exibição totalmente diferente de todas as praticadas na história do cinema brasileiro. Era o exibidor quem determinava através da análise com critérios no faturamento as demandas de determinados gêneros de filmes, que estavam em falta ou aceitava propostas que já estavam orientadas. Além disso, os mesmos, tendo que preencher os dias da cota de tela a que eram obrigados a cumprir mediante severa fiscalização, passaram, então, a investir em seus próprios filmes que seriam exibidos. (LAMAS, 2013)

Os produtores, captavam, gerenciavam e investiam. Eram responsáveis por toda a circulação de dinheiro, e também assumiam a responsabilidade do investimento em equipamentos e maquinários.

É raro, até hoje, uma produção cinematográfica ser iniciada com a totalidade de recursos em caixa. No caso da Boca do Lixo não existia essa situação. Segundo Silveira e Carvalho (1983), todo capital levantado era proveniente da iniciativa privada, em sua maior parte de pequenos empresários, que viam na Boca do Lixo um potencial de publicidade que não teriam em outras mídias. Fazer sucesso a qualquer custo, realizando produções com aquilo que a sua realidade estrutural e financeira permitia, às vezes muito mais pelo desejo de seus produtores e diretores, que procuravam todos os meios possíveis para conseguirem verbas para suas produções.

Segundo Nuno Cesar Abreu (2002), algumas formas de financiamento eram a antecipação dos direitos de exibição do filme ou também dos lucros da bilheteria em uma associação com distribuidores e exibidores. A persuasão de investidores e patrocinadores seduzidos pelos produtores utilizando-se de belas atrizes, era fazer do filme um ponto de publicidade com a possibilidade da apresentação da marca do patrocinador, empréstimos bancários e notas promissórias, venda de imóveis e mesmo bens pessoais dos produtores. Nesse mesmo sentido, também havia a associação com prefeituras do interior da cidade, que em troca da visibilidade proporcionada pelo filme

patrocinavam as produções, cediam hospedagem, alimentação, entre outras coisas. (SILVEIRA e CARVALHO, 2016, pag. 15, apud ABREU, 2006)

Despida das amarras da burocracia estatal sufocante, a Boca do Lixo tornou-se um lugar de liberdades: social, ideológica, sexual, cujos diferentes segmentos da indústria cinematográfica reuniam-se em um universo quase desprovido de estruturas hierárquicas do cinema.

Para ela aflui toda a espécie de profissionais feitos pela vida, formados pela técnica, em busca de um lugar ao sol que parecia brilhar para o cinema nacional. Surgem os primeiros “heróis” da Boca do Lixo, reconhecidos por seu sucesso pessoal e financeiro, e também os “trabalhadores culturais”, que procuravam dotar o meio de algum substrato intelectual e artístico. (ABREU, 2002, pág. 10)

A Boca do Lixo popularizou a indústria cinematográfica. Na década de 1970, cresceu o número de produtoras na região, grande parte delas de vida curta, que produziram uma quantidade pequena de filmes e fecharam posteriormente ou se transformaram em outras, com novas sociedades. A Boca do Lixo deu liberdade ao fazer cinema, pois não se encontravam os mesmos entraves burocráticos e estilísticos presentes nas formas de fazer cinema do cinema novo e do cinemão. (SILVEIRA e CARVALHO, 2016)

2.1 A Nova Embrafilme e a Extinção do INC

Definida como “área de influência do grupo nacionalista” e associada ao Cinema Novo, a “nova Embrafilme” trouxe já em 1974 algumas mudanças, dentre elas, a extinção do INC, a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine), ampliação da Embrafilme e a criação da Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine), esta, ligada à cultura cinematográfica (pesquisa, memória, filmes técnicos, científicos e culturais etc.).

Com a extinção do Instituto Nacional de Cinema em 1975, a Embrafilme acumulava: produção, financiamento, promoção, distribuição e premiação do filme brasileiro. Na vertente administrativa, destacava-se a ampliação do orçamento por meio de dotações, taxas e receitas diversas, todas oriundas da própria atividade cinematográfica.

Art. 1º. Fica criado no Ministério da Educação e Cultura o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), diretamente subordinado ao Ministro de

Estado, como órgão de orientação normativa e fiscalização das atividades relativas a cinema. (DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO - SEÇÃO 1 - 17/3/1976, PÁGINA 3631, PUBLICAÇÃO ORIGINAL)

O Conselho Nacional de Cinema - Concine - veio substituir o Conselho Deliberativo e o Conselho Consultivo do extinto Instituto Nacional de Cinema (INC). O objetivo era assessorar o ministro da Educação e Cultura nos assuntos relacionados à produção cinematográfica. Sua principal missão era a formulação da política de desenvolvimento do cinema nacional, através das “atribuições de orientação normativa e de fiscalização”, ou seja, a regulação de todas as atividades cinematográficas no país. Mais tarde, essas atribuições ganharam mais clareza: produção, reprodução, comercialização, venda, locação, permuta, exibição, importação e exportação de obras cinematográficas.

Art. 1º É extinto, nos termos desta Lei, o Instituto Nacional do Cinema (INC), autarquia federal criada pelo Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966.

Art. 2º As atribuições conferidas ao Instituto Nacional do Cinema (INC) passarão, segundo se dispuser em regulamento, a ser exercidas pela Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME - e por órgão a ser criado pelo Poder Executivo, com a finalidade de assessorar diretamente o Ministro da Educação e Cultura, estabelecer orientação normativa e fiscalizar as atividades cinematográficas no País. (DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO - SEÇÃO 1 - 10/12/1975, PÁGINA 1639, PUBLICAÇÃO ORIGINAL)

É importante esclarecer o que mudou com a criação do Concine, já que há semelhanças com o INC. Com o surgimento da Embrafilme em 1969, os recursos provenientes de impostos sobre a remessa de lucros e a carteira de financiamento de filmes brasileiros migraram do INC para a Embrafilme, esvaziando o instituto e fortalecendo a Empresa, até que, em 1975, o INC foi extinto.

Ao partir do pressuposto que foi na gestão de Roberto Farias, de 1974 a 1979, que foram alcançadas “as mais expressivas vitórias no terreno da sedimentação de um mercado nacional para o filme brasileiro, a partir da efetivação de medidas protecionistas governamentais”, segundo Amâncio da Silva (1989, p.3 e 5), pois foi justamente nesse período que houve a substituição, ficou claro, então, que o principal objetivo do Concine seria agir e intervir de forma mais coesa e centralizada em toda a indústria cinematográfica e seus derivados. Desde 1966 que o Estado assumiu o financiamento da produção nacional de filmes com o Concine. E na Embrafilme, acentuou-se o caráter da intervenção e controle estatal.

É importante que se registre que a criação destes organismos foi o resultado de propostas antigas oriundas dos cineastas brasileiros, com origens anteriores à ditadura militar, mas que somente agora haviam sido incorporadas pelo governo, transformando-se em legislação.

Por exemplo, em 1947, Jorge Amado, que ocupava uma cadeira no Congresso Nacional eleito pelo Partido Comunista Brasileiro de São Paulo, apresentou o Projeto de Lei 879/1947, que criava o Conselho Nacional de Cinema, regulamentando as normas para a produção, importação, distribuição e exibição das películas cinematográficas. O projeto foi arquivado. O Projeto que criou o Concine resguarda bastante semelhança com o projeto de Jorge Amado.

No âmbito da Embrafilme, a novidade era acréscimo de suas atribuições. Da coprodução, exibição e distribuição de filmes em território nacional à criação de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica e o financiamento da indústria cinematográfica (filmes e equipamentos). Um clima de esperança se instalou sobre o sonho de independência econômica e consolidação da vertente industrial do cinema brasileiro.

Ao assumir as operações de coprodução, a Embrafilme também passou a assumir os riscos dos investimentos em projetos. Mas associar o “financeiro” à responsabilidade de comercialização, significaria ter completa gerência administrativa do produto fílmico, antes partilhada com o setor privado. Ao ampliar o volume de distribuição, a Embrafilme atingiria a configuração mais ousada de intervenção estatal na atividade cinematográfica.

Amâncio (2007) reitera que a adoção da coprodução com adiantamento de distribuição (CO-DIS) trazia à tona, assim, duas ideias características do modo de operação da Empresa: o investimento prioritário em filmes e a necessidade de se montar uma estrutura de Distribuidora. Enquanto se regularizava o novo sistema, continuavam os financiamentos, foram 106 filmes entre 1970 e 1975, dentre eles: São Bernardo (Leon Leon Hirszman, 1970), Toda Nudez Será Castigada (Arnaldo Jabor, 1972) e Guerra Conjugal (Joaquim Pedro de Andrade, 1974), ao lado de comédias picantes e de produções baratas de gênero variado.

Em 1975, uma reforma na empresa modificou seu perfil e a tornou mais ágil para a disputa no mercado cinematográfico, produzindo e distribuindo filmes brasileiros. Durante os anos seguintes, a produção nacional promovida pela empresa foi expressiva, tendo conquistado cerca de quarenta por cento do mercado. (FRANCHINI, 2005, pag.13)

Consoante à resolução do problema da coprodução e da produção, a ação direcionada pela classe cinematográfica à Embrafilme e ao Concine visava atingir o cerne da economia cinematográfica, voltando-se para a distribuição e exibição dos filmes. Confrontando os interesses dos exibidores, sempre mais simpáticos ao cinema estrangeiro, rechaçava com veemência a intervenção estatal como instância reguladora do mercado e o arbítrio da exibição compulsória.

Gatti (2007) afiança que entre 1974 e 1979, a reserva de mercado evoluiu de 84 para 140 dias. Em 1977, a “Lei da Dobra” e o recolhimento compulsório de 5% da renda dos filmes estrangeiros para pagamento dos filmes de curta-metragem, tornando obrigatória sua exibição por uma resolução do Concine, causaram a evolução em relação ao cinema estrangeiro. Essa resolução desencadeia o aparecimento no Brasil da Motion Pictures Association, com a perspectiva de estabelecer negociações que não prosperaram e terminaram em ameaças de recurso à justiça. Um cerco se montava, ante a evasão de divisas, e pelo controle de bilheteria, utilizando-se da venda do ingresso padronizado e pela vinculação tributária de investimento no curta-metragem.

Mesmo com a batalha judicial, a arrecadação aumentava, o mercado se ampliava, os filmes brasileiros começaram a ter um desempenho que demonstrava o crescimento do mercado. A atuação jurídica dos produtores e realizadores aliados a Embrafilme conseguiu retomar o território ocupado pelo cinema estrangeiro. A bilheteria para filmes nacionais cresceu 16% entre 1974 a 1979, em detrimento a de filmes estrangeiros que decaiu 1,6%.

A Embrafilme estava no comando, distribuía nacionalmente curtas e longas-metragens, chegando a ser considerada a maior da América Latina. Valorizava o filme de orçamento médio, sob a premissa que a quantidade geraria a qualidade. Desta forma, foram produzidos filmes como estes apresentados na Figura 3:

Tabela 3: Filmes produzidos entre 1974 a 1980

FILME	DIRETOR	ANOS
Xica da Silva	Carlos Diegues	1974
Lição de Amor	Eduardo Escorel	1974
A Noiva da Cidade	Alex Vianny	1974
Mar de Rosas	Ana Carolina	1975
Aleluia, Gretchen	Silvio Back	1975
A Dama da Lotação	Neville de Almeida	1976
Doramundo	João Batista de Andrade	1976
Anchieta José do Brasil	Paulo Cesar Saraceni	1976
A Idade da Terra	Glauber Rocha	1977
Pixote, a lei do mais forte	Hector Babenco	1978
Muito Prazer	David Neves	1978
O Gigante de América	Julio Bressane	1978
Gaigin	Tizuka Yamazaki	1978
Eles Não Usam Black-tie	Leon Hirszman	1979
Cabra Marcado para Morrer	Eduardo Coutinho	1980
Beijo no Asfalto	Bruno Barreto	1980

Fonte: “o autor”

A partir do conjunto de medidas implementadas, estava deflagrado o enfrentamento direto com o capital internacional, porém, isso não correspondia necessariamente às práticas presentes em outras atividades econômicas mais estratégicas do país. Na verdade, estavam em articulação na década de 70, várias associações profissionais, sindicatos patronais, associações de produtores e de diretores, bem como de curta-metragistas, por meio da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), imbuídos na construção de um projeto que congregasse um amplo conjunto de interesses. A ABD encabeçava a luta pela

exibição obrigatória do curta nacional, antes do longa estrangeiro, uma disputa que quanto mais avançava, mais provocava a reação dos exibidores, que passaram também a produzir filmes de baixa qualidade, enquanto recorriam a mandados de segurança contra a aplicação da lei. Esse conflito provocou a interrupção dos recursos (que realimentavam o sistema produtivo) e o estrangulamento do circuito produção-distribuição-exibição, que se esboçava como benéfico para a atividade cinematográfica, uma vez que era diretamente vinculado ao mercado.

Outras conquistas demonstravam o clima de efervescência da época: a profissão de Artista e Técnico em Espetáculos de Diversões foi regulamentada em 1978, tal conquista atendia a uma velha reivindicação da categoria, também conquistaram a criação e ampliação de alguns polos regionais de produção: Minas Gerais e Rio Grande do Norte (1976), Pernambuco, Bahia e São Paulo (1977). O Conselho Nacional de Cineclubes foi reorganizado em 1973 e possibilitou a criação da Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes (1976). A prática do cinema independente ensejava a criação da Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos (CORCINA, 1978), reunindo 45 realizadores e centenas de filmes, enquanto 40 profissionais de cinema enfrentavam a timidez diante da exibição e resolveram fundar a Cooperativa Brasileira de Cinema, também em 1978, arrendando dez salas do circuito Pelmex, com o aval da Embrafilme, para exibir suas películas.

Dois programas especiais de produção demonstraram o alcance das políticas preconizadas pela Embrafilme: no fim da década, a Empresa resolveu produzir, incentivada pelo Ministério da Educação e Cultura, uma pesquisa de tema para filmes históricos de grande alarde e fartos recursos, que nunca chegaram a se concretizar. O outro foi o programa especial de pilotos para séries de televisão, numa atitude arrojada de tentar se associar ao campo eletrônico do audiovisual que se consolidava naquele momento, definindo o que seria, no futuro, o imaginário brasileiro para exportação. A iniciativa também não colheu o resultado previsto, mas serviu para estimular a competição da Rede Globo, que pôs no ar, imediatamente em seguida seriados: *Malu mulher*, *Carga Pesada*, *Plantão de Polícia* e *Aplauso*, com estrondoso sucesso. (Amâncio, 2000)

2.2 Crise para o Cinemão e crise para o Cineminha

A partir de meados dos anos 1980, a crise se instaurou, tanto para o “cinemão” quanto para o “cineminha”. As causas seriam: a falta de recursos da Embrafilme, ocasionada pela crise econômica e o desperdício dos recursos, a popularização dos aparelhos de videocassete, a entrada da televisão no cotidiano brasileiro, mas essencialmente a elitização do cinema e o seu distanciamento da condição de “diversão popular”. O reajuste nos preços distanciou-se da condição econômica média do país.

Segundo dados do Ministério da Cultura, em 1979, um ingresso de cinema não chegava a US\$ 0,50; na década de oitenta a média do valor do ingresso é de US\$ 2,62 (cinco vezes mais do que na década anterior), e em 1990, após uma queda, vai a US\$ 1,70. (MARSON, 2006, p.136)

A crise econômica cresceu durante o governo de José Sarney. Em tempo, a estatal adentrou em um período de críticas, questionamentos e desgaste entre os cineastas e, principalmente, pela mídia. O Presidente José Sarney nomeou o economista paraibano Celso Furtado para o Ministério da Cultura. Furtado já sinalizava para um novo modelo de financiamento estatal do cinema, dividindo a Embrafilme em duas empresas, uma distribuidora e uma produtora: Embrafilme S/A (distribuidora) e a Fundação do Cinema Brasileiro, (produtora) e já expressando uma clara predileção pela distribuidora.

Críticas nunca faltaram a Embrafilme, na sua criação, formaram-se dois grupos que capitanearam o debate de concepção da estatal durante toda sua trajetória. Do grupo do “cineminha”, as principais críticas versavam sobre o privilégio de um grupo de cineastas (“cinemão”) no acesso ao financiamento de seus projetos, grande parte cinemanovistas. O que mudava naquele momento era que, até os historicamente financiados passaram a criticar a empresa. O diretor e produtor Luiz Carlos Barreto, por exemplo, chegou a afirmar que “o problema do cinema brasileiro estava na Embrafilme”, Barreto era um dos mais importantes nomes do denominado “cinemão”.

Barreto afirmou ainda que só havia “crise na cabeça das pessoas mal informadas e mal-intencionadas”. E explicou que o problema da estatal era ter se transformado numa “máquina paralisante, com seus mais de setecentos funcionários que não vivem integração vertical no cinema brasileiro”. (RAMOS, 2006, p.89)

Na imprensa, o desgaste cresceu, pois a viabilidade do cinema brasileiro e sua incapacidade de autonomia financeira já estavam em questão. A Folha de São Paulo, com seu claro e histórico posicionamento de minimização do estado, era um dos principais algozes da Embrafilme.

O mesmo público que, na década anterior, aproximou-se do cinema brasileiro, distanciou-se. As críticas atingiram também as pornochanchadas e focaram na qualidade técnica dos filmes. A situação se agravava e a aceitação do cinema brasileiro diminuía com a mesma proporcionalidade. Com as denúncias de corrupção e malversação de recursos públicos, os índices de aceitação do cinema nacional despencaram. Em pesquisa divulgada pela Folha de São Paulo, em 1988, 49% achava que o Estado não deveria financiar o cinema brasileiro. (MARSON, 2006)

Não foi apenas a Embrafilme que sofreu com as consequências da crise econômica. O público deixou de ir ao cinema, principalmente as classes mais baixas, os principais espectadores dos filmes da Boca do Lixo. Além do decréscimo de público, a Boca não conseguiu acompanhar o processo de modernização vivenciado pelo audiovisual brasileiro na década de 1980. Óbvio que a maior dificuldade desse acompanhamento foi a falta de investimento em novas tecnologias, fruto da diminuição dos lucros, consequência da “crise econômica”. (MARSON, 2006)

Por outro lado, a pornochanchada havia se desgastado, obviamente um dos fatores era o grande número de produções do gênero em tão curto espaço de tempo. Na década de 80, filmes estrangeiros com cenas de sexo explícito, através de mandado judicial, conseguiam permissão para serem exibidos, o que Gamo (2006) chamou de “indústria de mandados de segurança”.

A nomeação de Ipojuca Pontes, grande crítico do modelo Embrafilme e também ferrenho defensor da cultura como “problema de mercado”, foi o prelúdio da dissolução do modelo Estado-Cinema. Para José Inácio de Melo Souza, citado por Marson (2009, p.225):

[...] o que podemos avaliar com alguma certeza no nosso mundinho de imagens verde-amarelas é que em março de 1990, depois de quase cinco anos de crise, o meio cinematográfico aceitou, sem maiores discussões, a extinção da Embrafilme, da reserva do mercado e o fim do nacionalismo

protecionista. Collor não inventou nada; o áulico paraibano só atendeu aquilo que Hector Babenco, Silvio Back, Carlos Reichenbach, Chico Botelho, Carlos Augusto Calil, Roberto Farias, Nelson Pereira dos Santos e a crítica na imprensa liberal pediram. Depois de cinco anos de crise todos carimbaram seu passaporte para o mercado neoliberal, e sem bilhete de volta. Só houve frustração quando o avião decolou. Aí, todos perceberam que tinham ido para o espaço, literalmente. De Deus, Collor passou a ser o Diabo na Terra do Sol.

Dessa forma, mesmo no campo cinematográfico, entre aqueles cineastas que pertenciam ao grupo privilegiado pela Embrafilme, poucos foram os que se colocaram publicamente criticando a extinção.

De acordo com Ballerini (2012, p. 36), a Embrafilme tornou-se inadministrável e, corroborando com isso, têm-se as palavras de Carlos Augusto Calil, diretor da Embrafilme de 1984 a 1986 (início da crise):

O inconformismo destes cineastas engrossava o coro dos descontentes e dos interesses contrariados, enfraquecendo politicamente a empresa, que desapareceu menos por perfídia do presidente Collor que por falta de sustentação na classe, acrescida dos efeitos de administrações temerárias e da perda de competitividade do filme nacional. Sua crise aguda datava de 1985 e o governo Sarney pouco fez para saná-la ou reformulá-la. Quando desapareceu, em 90, a Embrafilme simplesmente não era mais administrável. (BALLERINI, 2012, Pag. 36)

3 A REDEMOCRATIZAÇÃO E A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO DÉCADA DE 90 - GOVERNO COLLOR

“O público estrangeiro continua seduzido pelo exotismo, pela sexualidade ou pela miséria do Terceiro Mundo.”

Carla Camurati.

A crise do final dos anos 80 provocou uma desmoralização pública, explícita na classe cinematográfica brasileira e na relação Cinema-Estado. As divergências internas ficaram expostas. Sem respaldo com a sociedade, os cineastas acompanharam inertes, o desmonte do Estado e, conseqüentemente, da Embrafilme. O legado foi posto à prova. O neoliberalismo agressivo do Governo Collor encontrou um ambiente favorável para caminhar livremente rumo à quebra do “cordão umbilical” entre cinema e Estado. Enfim, o cinema saía da “tutela” do Estado e era entregue em uma bandeja decorada juntamente com os setores produtivos do país, às mãos do mercado internacional. E foi ainda pior para o setor cinematográfico; diferente dos outros setores produtivos, a produção cinematográfica brasileira chegou naquele momento sem credibilidade. Fruto da campanha difamatória da imprensa; a destruição da imagem deste setor teve como consequência a perda de perspectiva de público e transformou o cinema brasileiro em “o cinema que não dava lucros” e o mercado não se interessava por nenhum tipo de produção deficitária.

O dia 16 Março de 1990 marcou o fim de mais um ciclo na história do cinema brasileiro: eleito pelo voto direto, Fernando Collor de Mello acabou com a política cultural vigente até então, extinguindo a Lei nº 7.505/86, conhecida como Lei Sarney, única lei de incentivo fiscal para investimentos em cultura, e através da medida provisória 1518, dissolveu e extinguiu autarquias, fundações e empresas públicas federais, como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Concine.

Simultaneamente, transformou o Ministério da Cultura em uma secretaria de governo dentro do Ministério da Educação e criou o Instituto Nacional de Atividades Culturais (INAC), que herdaria as atribuições, orçamento, acervos e patrimônio das fundações e empresas culturais extintas.

O presidente Collor de Mello, com esse conjunto de medidas, esboçou a sua concepção da cultura como um “problema de mercado”, em coerência com as reformas neoliberais do país. O cinema passou a se situar apenas no ambiente das leis de mercado, dado a lógica da liberalização da economia, composta pela abertura comercial e financeira somada a não participação do Estado na economia. Concebendo a cultura como área produtiva, que como qualquer outra, deveria se autossustentar e se submeter às concepções de mercado. Além disso, seu plano econômico, voltado para combater a inflação que atingia a cifra de 80% ao mês, representou para o país um dos seus piores momentos econômicos de toda a História. (BORGES, 2007, pag.12)

3.1 A Retomada do Cinema Brasileiro

Em 1991, numa tentativa de compensar a extinção desses dois órgãos, o presidente Collor criou a Lei nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet, alternativa para que empresas ou pessoas físicas financiassem projetos culturais descontando do imposto. Porém, o momento era inoportuno, as dificuldades econômicas pelas quais o país passava, dificultavam que a indústria cinematográfica fosse beneficiada pela lei, tanto que em 1992, apenas três produções nacionais foram contempladas.

Em 1992, o presidente foi deposto pelo Congresso Nacional ao ser comprovado seu envolvimento em um poderoso esquema de corrupção. Itamar Franco, então o vice-presidente, assumiu a presidência da República. O novo presidente lançou o Plano de Estabilização Econômica que visava combater a inflação e preparar a economia para a entrada em circulação de uma nova moeda. Nesse processo de recuperação, na área de cultura, o governo aprovou a Lei nº 8.685 em 1993, conhecida como Lei do Audiovisual, que passou a ser utilizada, muitas vezes, em conjunto com a Lei Rouanet.

Abalizada em um modelo de renúncia fiscal, a lei nº 8.685 se amparava em dois dispositivos principais. Um admitia que investissem na produção de longas-metragens com abatimento no Imposto de Renda. O outro permitia que distribuidoras estrangeiras com atividades no Brasil investissem parte do imposto sobre a remessa de lucros na produção de filmes nacionais.

Ainda aguardavam os reflexos do “mártir” Plano Real, implantado em julho de 1994, com cotação acima da moeda do dólar americano. O plano iria promover a queda da inflação e, no primeiro trimestre de 1994, o crescimento da atividade econômica em proporções análogas somente ao início da década de 1980, constatando-se em um grande acréscimo do consumo a custos sociais vultosos e, ainda, a vultosas taxas de juros. (OLIVEIRA, 2007)

Em 1994, o efeito do Plano Real, garantiu a Fernando Henrique Cardoso, então Ministro da Fazenda, a vitória nas eleições. Calcados na manutenção da política econômica e no controle da inflação, permitiram, então, a retomada da indústria cinematográfica nacional, com a Lei do Audiovisual como principal apoio, mas utilizando também outras leis federais, estaduais e municipais de incentivo. O cinema brasileiro recomeçou a recuperar sua trajetória em 1995, ano em que 13 produções nacionais foram exibidas nos cinemas. (BANDEIRA DE MELO, 2000)

Com a economia mais estável, as produções cinematográficas brasileiras apoiadas pela Lei Audiovisual e a Lei Rouanet começaram a chegar novamente nas salas de exibição. A comédia Carlota Joaquina, sem grandes campanhas de marketing, atraiu 1,3 milhões de espectadores aos cinemas, um sucesso de público, principalmente por se tratar de uma produção independente. O filme/marco da “Retomada” do Cinema Brasileiro, conta a história da infanta espanhola que se casou com o príncipe de Portugal e veio com a corte portuguesa para o Brasil. A produção não obteve nenhum recurso governamental e, mesmo se tratando de uma produção épica, teve um orçamento humilde de R\$ 600 mil. A sua ampla participação em festivais talvez seja a explicação do seu êxito em bilheteria, foram mais de 40, isso teve como resultado uma exposição midiática espontânea, a imprensa noticiou mais a participação do filme nos festivais do que o filme em si, o que gerou uma grande expectativa no público. (MARSON, 2009)

O Quatrilho foi, ainda em 1995, o vice-campeão em bilheteria com 1,11 milhão de espectadores. A LCBarreto Produções recebeu a indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e foi o primeiro filme longa-metragem produzido no Brasil que recebeu recursos da Lei do Audiovisual. Em cifras, foi captado R\$ 1,13 milhão para sua realização, o dobro de “Carlota Joaquina”. Ainda naquele ano, Super Colosso (R\$ 595,8 mil) e Terra Estrangeira (R\$ 180 mil) também captaram recursos dessa lei. (BORGES, 2007)

A partir de 1996, o número de produções brasileiras financiadas com recursos subvencionados começou a aumentar de forma escalonada. Em 2005, praticamente todas as produções receberam incentivo, até chegar a um ponto em que todos os filmes nacionais, contariam com recursos de subvenção. Neste espaço de 10 anos, o volume de produções nacionais lançadas nas salas de cinema ascendeu de 13 para 42, mais do que o dobro. Implicação direta da ampliação dos investimentos públicos no setor, por meio das leis de incentivos fiscais em vigência desde 1991. Em dez anos, registrou-se um avanço de 85%, de R\$ 30,5 milhões em 1995, para R\$ 122,3 milhões em 2005. (RAMOS, 2006).

Em 1996, diferentemente do que havia ocorrido em 1995, dos 18 filmes lançados, já eram 11 os que receberiam financiamento governamental. Os que não contaram com ajuda financeira do governo foram: Todos os Corações do Mundo, O Corpo, O Monge e a Filha do Carrasco, O Judeu, A Felicidade é, Fica Comigo e Mil e Uma. (MAIA, 2008)

No entanto, nota-se que em 1996, a audiência aos filmes nacionais caiu significativamente. De 3,12 milhões em 1995, para 1,07 milhões em 1996. Naquele ano, apesar do maior número de produções, não houve nenhum filme com êxito em bilheteria. (REICHEMBACH, 2007)

As duas maiores audiências juntas não chegaram a ultrapassar um milhão de espectadores: Tieta do Agreste (511.954) e Todos os Corações do Mundo (265.017). Houve nestes casos, uma mudança no formato da distribuição, Tieta do Agreste foi distribuído por uma *major* americana, a Columbia, o que explicaria, de certa forma, o fato de ter ultrapassado 500 mil espectadores. No mesmo ano, o segundo filme com mais cópias lançadas foi Todos os Corações do Mundo, com 86 cópias, seguido de Cassiopéia, com 34 cópias. O já citado Tieta do Agreste foi distribuído com 133 cópias. Era um diferencial para a nossa estratégia de distribuição até então, só para ilustrar, os dois campeões nacionais de bilheteria de 1995, Carlota Joaquina e O Quatrilho, foram distribuídos com 33 e 36 cópias respectivamente. (MARSON, 2009)

No período da retomada, cinco filmes da Xuxa estavam entre as 15 melhores bilheterias nacionais:

Tabela 3: Filmes da Xuxa em Melhores Bilheteria Nacionais

FILME	ANO	PÚBLICO
Xuxa e os Duendes	2001	2.657.091
Xuxa Popstar	2000	2.394.326
Xuxa e os Duendes 2	2002	2.301.152
Xuxa Abracadabra	2003	2.214.481
Xuxa Requebra	1999	2.074.461

Fonte: FilmeB

Já Renato Aragão e seu personagem Didi, têm três produções entre as 20 de maior público de 1995 a 2005:

Tabela 4: Renato Aragão entre as melhores bilheteria de 1995 a 2005

FILME	ANO	PÚBLICO
Didi, o Cupido Trapalhão	2003	1.758.579
Simão, o Fantasma Trapalhão	1998	1.658.136
O Noviço Rebelde	1997	1.501.035.51

Fonte: FilmeB

Este último filme, em 1997, foi o responsável pelo salto na audiência nacional em relação ao ano anterior, que passou de 1,07 milhão para 3,75 milhões. O que se pode dizer ainda sobre o ano de 1997, em relação ao aumento da quantidade de filmes realizados com recursos incentivados é que, dos 21 filmes que passaram pelas salas de cinema, apenas Um Céu de Estrelas, O Velho, Sertão das Memórias e Crede-mi não receberam financiamento público. (BANDEIRA DE MELO, 2012)

Capitaneado pelo sucesso de Central do Brasil, em 1998 (Videofilmes Produções), a audiência ao cinema nacional subiu. Ainda que se registrasse um acréscimo de apenas um filme em relação ao ano anterior, exibidos nas salas de exibição pelo Brasil, Central do Brasil foi uma das produções mais premiadas no período da retomada, ganhou o Urso de Ouro de

melhor filme no Festival de Berlim e o Urso de Prata de melhor atriz no mesmo festival para Fernanda Montenegro. O filme ainda concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro e, a protagonista Fernanda Montenegro, ao de melhor atriz. (BORGES, 2007)

Mesmo com todo o sucesso, a produção ficou em segundo lugar em bilheteria entre as produções nacionais com 1.593.967 espectadores, perdendo para o filme *Simão, o Fantasma Trapalhão* (1.658.136), aposta da sua produtora depois do êxito de *O Noviço Rebelde*, no ano anterior. Em terceiro lugar ficou outro título voltado para o público infantil, *Menino Maluquinho 2* com 367.456 espectadores. Em 1998, no entanto, ainda que a audiência ao cinema nacional tenha aumentado em 15,4%, também vale considerar que o público total de cinema no país aumentou. (GATTI, 2007)

A partir de então, observa-se que, a cada ano, de todos os filmes estreados, uma média de apenas três filmes por ano alcançava mais de um milhão de espectadores e somente cinco por ano passavam de 500 mil espectadores, enquanto a maioria das produções nacionais não ultrapassava nem os 100 mil em público. (MARSON, 2009)

Logo após a reeleição de FHC, o país entrou em uma fase de aprofundamento da crise econômica. Completamente dependente do Estado, o Cinema da Retomada adentrou na crise concomitantemente.

A partir de 1998, o Brasil entrou em outra fase do “Cinema da Retomada”. O retorno do discurso político no cinema brasileiro, gerado pela crise que se abateu sobre o Cinema da Retomada no início de 1999, repercutindo na imprensa e abalando o modelo de produção das leis de incentivo. Tal crise também foi responsável pela realização de dois Congressos Brasileiros de Cinema (2000 e 2001) e pela criação da Ancine em 2002. (BANDEIRA DE MELO, 2012)

O sucesso de *Central do Brasil* havia produzido uma euforia momentânea. Mantiveram o otimismo, mas quando passou o Oscar, a realidade desabou sobre o cinema brasileiro, além do surgimento de um sentimento de derrota, fruto de uma frustração pela expectativa criada. Veio à tona a fragilidade das relações entre Estado e cinema baseada nas leis de incentivo. Como expõe Marsson:

Com o agravamento da crise, muitos cineastas começaram a se movimentar, apontando saídas e elaborando projetos, na tentativa de solucionar os problemas da produção cinematográfica brasileira. Para além dos comentários nos encontros de cineastas em festivais e das matérias apresentadas pela crítica especializada, o campo cinematográfico expôs com mais clareza a situação de crise em que se encontrava o cinema brasileiro e passou a pressionar diretamente o governo federal, recém reeleito e tradicional “parceiro” do cinema. (MARSSON, 2012, pag.131)

A política de financiamento, via renúncia fiscal, a partir do encerramento das atividades da Embrafilme, inicialmente, funcionou muito bem. Foi a eclosão de um processo que vinha sendo discutido desde antes dos governos Collor e FHC. Com o desastre do governo Collor, configurou-se em uma “luz no fim do túnel” em relação às trevas de 1990. Mas estagnou, por não se tratar de uma política cinematográfica, e sim de uma alternativa emergencial. Distante de uma política integrada e contínua, esse modelo de financiamento do cinema incentivou a produção, enquanto os outros segmentos da cadeia cinematográfica, distribuição e exibição, ficaram à margem de qualquer direcionamento. Ou seja, esse período ficou marcado pelo estímulo em larga escala a quem se voltasse a fazer filmes, sem a continuidade na formulação de uma política que integrasse produção, distribuição e exibição, na perspectiva de que a atividade pudesse se tornar autossustentável.

Com as denúncias de recompra de certificados e de superfaturamento das produções, mais uma vez a atividade cinematográfica teve sua credibilidade prejudicada tanto na opinião pública quanto no mercado e, mais ainda, com os patrocinadores. Os limites estruturais desse modelo de produção ficaram mais evidentes, e nem mesmo a produção dos filmes estava conseguindo manter os mesmos níveis dos anos anteriores. Embora o Estado continuasse disponibilizando recursos para o cinema, sem o aval do mercado, este dinheiro não poderia ser utilizado.

O problema histórico do setor cinematográfico brasileiro sempre esteve no financiamento. Mesmo adquirindo característica industrial, a atividade cinematográfica se prejudica pela instabilidade no retorno.

Isto torna o setor cinematográfico brasileiro mais sensível do que outros setores da indústria, o que justifica a conservação de políticas públicas diferenciadas, de leis de incentivo que fomentem o seu desenvolvimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cenário era a década de 30, onde tudo começou. Em um país com anseios de mudanças, surgiu uma personalidade política, populista, nacionalista e por exigência do momento, inovador. Getúlio Vargas iniciou seu governo, com propostas que iam além do gerenciamento da administração pública, pois era necessário provocar rupturas para construir o Estado Brasileiro. Encontrou no cinema um coadjuvante essencial, um instrumento pedagógico auxiliar da ação cultural, educativa e formativa. Pronto, a partir daí, iniciou-se a relação Estado e Cinema.

O início das intervenções do Estado no setor audiovisual começou em 1932, com o Decreto 21.240, que trouxe as principais diretrizes para a área, daí por diante a atuação do governo continuou de forma linear nos anos seguintes, demonstrando o aprimoramento da burocracia estatal cada vez mais crescente na área cinematográfica. Isso demonstrava que o governo agia sob uma linha condutora do projeto de Estado. Nos anos subsequentes, houve a criação/substituição de órgãos estatais dedicados ao setor, como o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) em 1934, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1936 e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939.

Estes órgãos atuaram primariamente com a função de implantar a proposta do cinema educativo, seja incentivando a produção privada nesse sentido, seja equipando escolas públicas com equipamentos para exibição dos filmes.

O INCE, órgão criado para desenvolver os projetos de cinema e educação, durante 30 anos de existência utilizou seus filmes como ferramenta de transmissão educativa e ideológica. As produções realizadas por este órgão focavam no processo educativo, na divulgação científica e técnica, unindo tais elementos com a proposta de difusão cultural e ideológica para construção de uma identidade nacional.

Identifica-se, nesta sequência de medidas legislativas e órgãos criados pelo governo Vargas, uma evolução rumo à industrialização do cinema nacional. Paralelamente a isso, o INCE ia cumprindo seus objetivos de utilizar o cinema como um instrumento auxiliar na formação educativa.

Com a presença do Estado, conflitos entre as áreas de produção, distribuição e exibição foram deflagrados. Entre as nuances de cada posição do governo, havia o temor por parte dos exibidores e distribuidores estrangeiros, acerca da criação de barreiras às produções estrangeiras. Os produtores concentraram sua reivindicação no cumprimento da obrigatoriedade, e posteriormente, nas “taxas alfandegárias”, diferenciadas para a produção nacional.

No momento que se instauravam lutas e tensões entre as áreas do cinema, o Estado, tornando-se mediador e assumindo o papel de disciplinador e centralizador das diferenças entre os setores envolvidos, trazia o conflito para o aparato legislativo, caracterizando sua postura “paternalista”. De fato, Vargas inaugurou um novo relacionamento do cinema com o poder.

Nesse momento, surgiram as primeiras entidades de classe dos profissionais do cinema brasileiro, divididos por área de atuação nos setores de produção, distribuição e exibição. Estas entidades tinham como objetivo organizar a ação política de cada um dos setores. Uma vez que, historicamente, a relação entre o setor de produção cinematográfica nacional e o Estado sempre foi conflituosa, mas ao mesmo tempo imprescindível, visto que o desenvolvimento da área do cinema não se daria sem o aparato estatal.

A partir das condições sociais da produção do cinema nacional, compreende-se que as características da formação do mercado cinematográfico brasileiro foi a de terem sido fortemente marcadas por lutas e tensões entre os setores envolvidos nessa cadeia: exibição, produção e distribuição.

Analisando-se os processos e conflitos envolvidos tanto na formação da burocracia estatal na área como na formulação e instituição de medidas legislativas que visavam regular o mercado, não se pode ignorar o contexto histórico específico que estávamos inseridos. A intervenção estatal no cinema esteve relacionada a um projeto de construção de um Estado na “Era Vargas”, por meio da defesa da industrialização do país e da reformulação da economia, na perspectiva da promoção do desenvolvimento nacional.

O DIP, por exemplo, utilizou o cinema como um instrumento de propaganda do regime após o golpe que implantou o Estado Novo. A autonomia artística do cinema já vinha sido sublevada em prol do projeto político de construção do Estado Nacionalista.

A intervenção estatal concentrou a produção, distribuição, importação e exibição de filmes, sob um forte aparelho de controle dos meios de comunicação e difusão cultural. Ao mesmo tempo em que organizou a institucionalidade, imprimiu o regime centralizador e paternalista nas relações com o cinema.

Por mais de duas décadas de atuação, entre 1969 e 1990, a Embrafilme foi responsável pela produção do cinema no Brasil, através do financiamento da produção, da garantia da exibição (pela cota de tela para o produto nacional) e da distribuição dos filmes brasileiros. Além disso, em seu período mais produtivo, a Embrafilme ajudou a proporcionar a relação do filme nacional com o público, isso aconteceu entre os anos 70 e início dos anos 80, quando o cinema brasileiro atingiu públicos inéditos. (ORTIZ, 2006, p.73)

Apesar de ter surgido em pleno regime militar e de ter sido produto de intenções dirigistas conservadoras, a Embrafilme atendeu perfeitamente aos interesses dos cineastas que, desde a década de 50, já propunham ações estatais mais fortes para o cinema. Só para se ter uma ideia da ligação entre a Embrafilme (formulada e idealizada pela ditadura) e os cineastas (inclusive os de esquerda), o cineasta Roberto Farias, ligado ao grupo do Cinema Novo, foi dirigente da Embrafilme em um dos seus períodos mais produtivos, entre 1974 e 1979, chamado “período áureo do cinema”.

Nesse momento, teve-se produção e distribuição privada consistente, enquanto as especificidades culturais garantiram espaço para chanchadas, pornochanchadas e filmes da Boca do Lixo, em paralelo com os filmes coproduzidos e distribuídos pela EMBRAFILME.

Durante a Era Embrafilme, a produção e a distribuição também foram elementos que propiciaram o surgimento das principais cisões dentro de uma unidade estabelecida durante as gestões administrativas da Empresa. O fim do financiamento estatal provocou o cancelamento da relação direta mantida com os setores da classe cinematográfica, substituindo-as por uma nova forma de intermediação. A originalidade e a abrangência das questões colocadas no período, determinadas por uma consistente investida contra a ocupação

do mercado pelo filme estrangeiro, diluiu-se entre as novas condições que iriam se estabelecer na década seguinte, como se o cinema brasileiro recomeçasse do zero.

A relação intrínseca e dependente do cinema com o Estado, desde a criação da Embrafilme até a forma brusca e avassaladora com que governo federal retirou o fomento, provocou uma cena final que não estava no roteiro da narrativa histórica do Cinema Brasileiro. O resultado foi um desastroso cenário em relação à produção e à exibição cinematográfica brasileira, constatando assim a fragilidade da indústria cinematográfica brasileira. A ausência de políticas de proteção por parte do Estado em 1990 e o colapso na produção e distribuição ocasionaram diversas manifestações por parte da classe cinematográfica. As reivindicações do setor tinham como ponto central a volta da participação do Estado no cinema.

A retomada do cinema foi transformada em uma marca cultural do governo FHC, obviamente que isso aconteceria depois da quase aniquilação no desastroso Governo Collor, que foi incorporada pelo campo cinematográfico brasileiro. O “Cinema da Retomada” representou um novo período da cinematografia brasileira, não apenas no ponto de vista econômico, mas também na reconquista do público e reconhecimento nacional e internacional.

É importante ressaltar que em 1995 houve o desencadeamento de um processo que se iniciou antes do governo FHC e, até mesmo, antes da extinção da Embrafilme. Esse novo modelo de política cinematográfica, que se sustenta em leis de incentivo, transferindo a gerência dos recursos públicos a serem investidos em cultura para as empresas, já vinha sendo implantado desde a Lei Sarney nos anos 80, aprimorado através da Lei Rouanet em 1991 e, conseqüentemente, da Lei do Audiovisual, em 1993.

Com a entrada em vigor da Lei do Audiovisual, o Cinema da Retomada entrou em sua fase mais produtiva. As novas condições de produção permitiram um aumento do número de filmes exibidos e facilitaram a realização de grandes produções. Foi nessa fase que o Cinema da Retomada encontrou o público nacional, quando surgiram os primeiros sucessos como Carlota Joaquina, o Quatrilho e Central do Brasil.

Concomitantemente, ganhou força o discurso da diversidade como característica principal desse cinema, enquanto despontou outra característica da Retomada, que se tornaria mais forte na fase seguinte: o cinema brasileiro agora era globalizado, internacional, mesmo partindo de questões nacionais ou regionais como o sertão ou a história do Brasil.

A partir de uma crise ocorrida entre o final de 1998 e o início de 1999, o Cinema da Retomada entrou na sua terceira fase, caracterizada pela chegada da televisão na produção cinematográfica (com a criação da Globo Filmes), pela volta do discurso político no campo cinematográfico (nos Congressos de Cinema) e pela internacionalização cada vez mais aparente dos filmes, embora nessa ocasião tenha ocorrido um retorno da temática popular, agora retrabalhada através do internacional popular. Nesse momento, foi discutida novamente a possibilidade de industrialização do cinema brasileiro, através da criação de uma indústria audiovisual – possibilidade de industrialização que, mais uma vez, não se realizou.

É inegável a visibilidade que o cinema brasileiro reconquistou no período da Retomada. Dos mais de 200 longas metragens que chegaram ao circuito exibidor, muitas superaram mais de um milhão de espectadores. Várias produções correram o mundo, e ocorreram muitas premiações internacionais.

Porém, também teve uma grande crise, que trouxe questionamentos e reposicionamentos no interior do campo cinematográfico, culminando com posicionamentos mais efetivos do Estado, através da criação do Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica GEDIC e da Agência Nacional de Cinema – ANCINE.

Com a Ancine, estabeleceu-se uma nova institucionalidade para o cinema brasileiro, premiando a política de **mecenato** oficial e da gerência pelo mercado.

O Cinema da Retomada buscou a legitimação mercantil do cinema brasileiro, sem êxito total. Terminou por resultar na valorização do pragmatismo, da técnica e de padrões de qualidade, e em filmes que refletiam a ausência de projetos coletivos e de perspectivas transformadoras. Além disso, reflexo de um mundo cada vez mais interligado, o filme brasileiro acabou se internacionalizado, com características “para exportação”. A globalização do cinema tornou-se tão latente, que dois dos mais premiados diretores da Retomada, Walter

Salles e Fernando Meirelles, já dirigiram produções internacionais dos grandes estúdios hollywoodianos.

Observa-se que a Retomada deu-se em um patamar inferior ao da Era de Ouro. Isso pode ser visto não apenas pelo menor número de filmes lançados, mas, sobretudo, pela parcela de ingressos vendidos dos filmes brasileiros. Enquanto, durante a maior parte da Era de Ouro, o produto nacional dominou mais de 20% do mercado, no período estudado sua participação estava reduzida a pouco mais da metade deste percentual.

O projeto cultural do Estado, elaborado conjuntamente com o campo cinematográfico brasileiro, que vinha sendo implantado desde o final do ciclo Embrafilme e dado continuidade através do surgimento da Ancine, teve como horizonte o mercado: era necessário um cinema comercial, atraente para investimentos de empresas privadas – o que o tornaria independente do Estado. Porém, durante o processo de consolidação dessa política, o cinema brasileiro não conseguiu se tornar um investimento direto de empresas, pois continuou dependendo de dinheiro público (via dedução de impostos) e não conseguiu construir uma indústria audiovisual mais abrangente através de uma união com a televisão e a publicidade.

Tanto o campo cinematográfico quanto o Estado procuraram privilegiar o caráter comercial do cinema, o filme/mercadoria. Mas, ao final de um processo que durou 12 anos, a política cinematográfica implantada acabou priorizando o caráter cultural do cinema brasileiro: a Ancine, que segundo seu projeto inicial deveria se desligar da Casa Civil da Presidência e se ligar ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio assim que estivesse funcionando totalmente, acabou sendo vinculada ao Ministério da Cultura no ano de 2003.

No caso brasileiro, parece ser cedo para se pensar em retirada do poder público do fomento ao cinema, no fim das políticas públicas de incentivo e na autonomia da atividade cinematográfica. O patrocínio é fundamental para certos setores culturais que precisam de apoio para garantir sua sobrevivência no mercado. (WILLIAMS, 2000, p.47)

Aos produtores, exibidores e distribuidores, porém, cabe uma missão: pensar em alternativas soberanas de captação de recursos ao mesmo tempo em que contam com o apoio de políticas públicas. Afinal, a retirada ou a inclusão de leis de incentivo à cultura já ocorreu

no passado e pode voltar a acontecer. A lei atual antecipa dividendos, deixando os produtores despreocupados com a distribuição e a exibição. No entanto, isso precisa ser revisto, de modo que os cineastas comecem a pensar em espaço de exibição para a sua produção e, assim, na conquista de audiência. Em sua lógica de modelo editorial, os personagens centrais do enredo – diretores e produtores – devem estar atentos à existência de novos modelos para o setor, antes que alterações nas leis possam fazer o cinema brasileiro submergir de novo.

Em tempos de golpe, é mister advertir, a cultura é espaço de diversidade, incita o sentimento de identidade dos indivíduos e o respeito à diversidade da arte nativa. Destarte, se as políticas públicas de incentivo à produção cinematográfica forem adotadas como política de Estado, o país estará pronto para assumir os desafios econômicos em favor de um fazer cinema com o estilo brasileiro e coma criatividade de seu povo.

Se as políticas públicas de fomento forem a garantia de sobrevivência do cinema brasileiro, não há nada de errado nisso. A cultura não pode ser um produto, consequência da especulação industrial, mas sim a lógica da arte que resiste em um mercado que seja sensível à diversidade e à democratização da cultura. Enfim, os estudos sobre a relação Estado e Cinema se apresentam em diversas abordagens, ainda assim, transitam na condição de coadjuvantes nas universidades brasileiras. Espera-se, com esta pesquisa, contribuir para uma reflexão global sobre o tema, pois se considera que existe a necessidade de aprofundamento dos estudos nessa área.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno César Pereira. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Unicamp, 2016.
- ADORNO, THEODOR W. **TESES SOBRE SOCIOLOGIA DA ARTE**. IN: COHN, GABRIEL (ORG.). Theodor W. Adorno: sociologia. São Paulo: Ática, 1986.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas**. In: ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALMEIDA, Claudio Aguiar. **O cinema como "agitador de almas": Argila, uma cena do Estado Novo**. Annablume, 1999.
- ALMEIDA, Cláudio de. **O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS**. Revista de sociologia e política, Curitiba, v. 12, p. 121-129, 1999.
- ALTAFINI, Thiago. **Cinema documentário brasileiro: evolução histórica da linguagem**. Revista de Recensões de Comunicação e Cultura. Ano (1999).
- BANDEIRA DE MELO, Patricia. **O financiamento do cinema no Brasil: as leis de incentivo e a possibilidade de autonomia**. II Encontro da União Latina de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (Ulepicc). Bauru-São Paulo. Disponível em: Acesso em, v. 8, 2012.
- BALLERINI, Frantiesco. **Cinema Brasileiro no Século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional**. Summus Editorial, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições, v. 70, 1970.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In: , W., BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BORGES, Danielle. **A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional (de 1995 a 2005)**. Master's thesis, Treball De Recerca-Universitat Autònoma De Barcelona, 2007.
- BRASIL. Decreto nº 3.847, de 26 de junho de 2001. Altera alíquota do Imposto sobre Produtos Industrializados - IPI incidente sobre os produtos que menciona. Diário Oficial, Brasília, DF, 26 jun. 2001. Seção 1, p. 1.
- BRUM, Argemiro J. **O desenvolvimento econômico brasileiro**. Revisada e atualizada. Petrópolis: Vozes, 1999.

CATELLI, Rosana Elisa. **A Revista Cinearte e o projeto de modernização cultural pelo cinema.** Revista Alceu, Campinas, UNICAMP2013

EARP, Fabio Sá. **O espectador eventual: notas sobre a demanda por cinema no Brasil. Políticas culturais em revista**, v. 2, n. 1, 2009. FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930: historiografia e história.** Editora Companhia das Letras, 1997.

FARO, José Salvador. **Tempo da reportagem na imprensa brasileira.** Porto Alegre: ULBRA e AEG, 1999.

FAUSTO, Boris. **O pensamento nacionalista autoritário:(1920-1940).** Zahar, 2001.

FRANCHINI, R. (2005). **Incentivos fiscais ao audiovisual brasileiro: mercado, público e sociedade.** Trabalho de Monografia. Unesp.

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

GAMO, A. C. **Vozes da Boca. 2006. 162 f.** 2006. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Multimeios)–Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

GETINO, Octavio. Visão panorâmica do cinema regional: os desafios da nova etapa in MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado.** São Paulo: Iniciativa Cultural; Escrituras, 2007a. pp. 25-63.

GOMES, Paulo Emílio de Sales. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HORKHEIMER, Max., ADORNO, Theodor. W. & HABERMAS, J. **Textos escolhidos (Os Pensadores).** São Paulo: Abril, 1980, pp. 3-28

LIMA, LUIZ COSTA (org.). **Teoria da cultura de massa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil.** Brasília: MinC, novembro 2006.

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

MAIA, Lucas Bueno et al. **Produção, distribuição e exibição: cinema brasileiro da retomada (1995–2005).** 2008.

MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado.** São Paulo: Iniciativa Cultural; Escrituras, 2007. pp. 25-63.

MORELLI-MENDES, Cleber; DE ALMEIDA, Cristóvão Domingos. **A relevância da EMBRAFILME como política pública para o desenvolvimento da cinematografia brasileira.**

MORETTIN, Eduardo Victorio. Cinema educativo: uma abordagem histórica. *Comunicação & Educação*, n. 4, p. 13-19, 1995.

OLIVEIRA, Maurício Medeiros de. **Políticas públicas de incentivo à cultura: o caso da retomada do cinema nacional.** Porto Alegre: UFRS, mimeo, junho 2007.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **História ilustrada dos filmes brasileiros:(1929-1988).** Francisco Alves, 1989.

PANNACCI, Renato Coelho et al. **O cinema e a crítica de Jairo Ferreira.** 2013.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas culturais: (Anos 50/60/70).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Televisão, publicidade e cultura de massa.** Vozes, 1995.

RAMOS, José Mário Ortiz. **“O Cinema DA RETOMADA: ESTADO E CINEMA NO BRASIL.** 2006. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições.** Revista Galáxia, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC.** FGV Editora, 2007.

RIBEIRO, Ricardo Alaggio et al. **A Aliança para o Progresso e as relações Brasil-Estados Unidos.** 2006.

SANTOS, Vanusa Mascarenhas. **Cultura popular e nacionalidade no Brasil: tessituras, conflitos e cumplicidades.** 2014.

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

SIMIS, Anita. **A Cota de Tela e o Cinema Brasileiro.** Revista do PPG em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará. Visitado, 2013.

VIEIRA, João Luiz. **A chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955).** In: RAMOS, Fernão (org.) *História do Cinema Brasileiro.* São Paulo: Art Editora, 1987.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.