

Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme

Tunico Amancio

A produção cinematográfica brasileira foi intensificada durante os anos 1970 e 1980, graças à intensa e direta ação do Estado. Antes de tudo, porque o regime militar, dentro de seus princípios de centralização político-administrativa, instaurou um projeto de institucionalização cultural de extensão nacional. De um modo autoritário, evidentemente, mas configurando um sistema articulado de funcionamento. Por outro lado, a ação decisiva de um grupo motivado politicamente à esquerda, composto na sua maioria por integrantes do cinema novo, serviu para que a ação governamental fosse dirigida por diretrizes políticas com visada maior do que as orientações oficiais, no interior da agência estatal destinada ao cinema, a Embrafilme. Tal ação instaurou uma nova plataforma nas relações do Estado com o cinema e permitiu que fosse alcançado um largo campo de conquistas no terreno do mercado. Os anos Embrafilme passam a caracterizar um dos ciclos do cinema brasileiro, que ensaiará ultrapassar os princípios do cinema artesanal, propostos pelo Cinema Novo, e a sazonalidade histórica da produção brasileira de longas-metragens, pela adesão a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica.

★ ★ ★

Uma produção estatal existia desde o Estado Novo de Getulio Vargas (1937-45), numa prática de atenção ao cinema, através do Departamento de Cinema Educativo (INCE/1937) e também do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP),

mas era uma estrutura que atendia apenas aos filmes culturais de curta-metragem e aos filmes institucionais.

Até então o Estado respondia a poucas demandas do setor cinematográfico, criando alguns mecanismos para sua proteção, e sua interferência maior se dava no terreno da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. As grandes novidades do período 1970-1980 serão a parceria estabelecida pelo Estado com os produtores no campo espinhoso do longa-metragem e a prospecção de mercado para o filme nacional, num território cinematográfico minado pela concorrência estrangeira.

Desde a década de 1950, grupos e comissões oficiais se voltavam para a ordenação da atividade cinematográfica, e vinham tentando disciplinar a evasão para o exterior das consideráveis receitas geradas pela atividade cinematográfica por meio da retenção de parte do Imposto de Renda das distribuidoras estrangeiras, a ser optativamente aplicada na produção de filmes nacionais. Estas e outras posições nacionalistas eram informadas pela ampla militância, sistematizada a partir de Congressos realizados pela classe cinematográfica no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1952-53, voltados à reivindicação do Estado como instância reguladora e protecionista. Estas bandeiras possibilitavam uma união nacional contra o cinema estrangeiro, inimigo comum e manifestação do imperialismo econômico e cultural.

Somente em 1966 é que a atividade de produção foi contemplada com um olhar planejador, a partir da criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), que já tratava a questão da aplicação dos recursos sob a forma de financiamentos a filmes de longa-metragem. E de 1966 a 1969 estabeleceu-se o primeiro programa de fomento à produção cinematográfica, mantido com recursos oriundos dos depósitos compulsórios das empresas distribuidoras estrangeiras. A produção de alguns filmes importantes, como *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1968), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1968) e *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1969), contou, em sua composição orçamentária, com recursos da Condor Filmes associada a empresas brasileiras.

O Instituto Nacional de Cinema (INC) era uma autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais. Incorporou o INCE (do MEC) e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), do Ministério da Indústria e Comércio, de 1961, ao mesmo tempo em que foi dotado de alguns instrumentos de intervenção no mercado: a obrigatoriedade de registro de produtores, exibidores e distribuidores, permitindo a prospecção e o controle da atividade, a determinação da obrigatoriedade de exibição do filme nacional e também da aplicação em filmes brasileiros de 40% do imposto devido sobre a remessa de lucros das companhias estrangeiras, o que até então era optativo. Se os distribuidores estrangeiros não quisessem co-produzir filmes no Brasil, os recursos passariam a fazer parte do orçamento do INC, ao invés de retornar aos cofres da União, como vinha sendo feito.

Foram produzidos 38 filmes por esse sistema. 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 embrião do modo de operação da Embrafilme, empresa que sucederá o Instituto.

Sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (de 13/12/68), marco do período mais repressivo da ditadura no Brasil, foi instaurada uma mais sólida agência estatal para desenvolvimento da atividade cinematográfica. Em 1969, a junta de ministros militares no poder criou a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o INC. Do capital social da Empresa 70% eram subscritos pela União, representada pelo MEC, e os restantes por 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. Na esfera político-administrativa, pretendia-se a promoção do filme brasileiro no exterior. Cabe lembrar que naquele momento o cinema brasileiro mais engajado, formal e politicamente, gozava ainda de grande prestígio internacional, e que se torna evidente o interesse do regime militar em manter um controle efetivo sobre a atividade. A reação da classe cinematográfica foi de absoluta indignação, denunciando a inconseqüência e autoritarismo da criação de um órgão voltado ao mercado externo, sem que se considerasse a necessidade de expansão do mercado nacional, por uma medida efetivada sem uma mais detalhada discussão com os diversos setores da indústria cinematográfica.

Nas primeiras gestões da Embrafilme, vamos encontrar, direta ou indiretamente, ligações com o regime, através de uma sucessão de membros da diretoria aparentados a militares, mas essa subordinação a uma instância militar vai se dissolver gradativamente (Amancio, 2000).¹

Em 1970, na gestão de Ricardo Cravo Albim, a Embrafilme concede os primeiros financiamentos, concebidos à moda de empréstimo bancário,² e que consideravam como sua clientela empresas e produtores, a quem de fato a empresa financiava, numa prioridade de atendimento que era dada por um processo de contagem de pontos, de acordo com a sua experiência industrial e profissional. Os julgamentos qualitativos ou ideológicos sobre os projetos apresentados eram minimizados, ao mesmo tempo em que se enfatizava o aspecto comercial dos filmes. A liberação dos primeiros financiamentos atenua as críticas constantes à Empresa, mas já se enseja uma reformulação e ampliação das suas funções. Em 1972 são feitas modificações no modo operacional da empresa, e logo surge a operação de co-produção, em que a

empresa se associa financeiramente ao risco do empreendimento, comprando parte do direito patrimonial do filme.

A relação com a classe cinematográfica se estreita no I Congresso da Indústria Cinematográfica, e a Comissão dos Produtores apresenta 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.³ Logo foram feitas as reformulações administrativas, uma vitória dos produtores através do seu Sindicato. O Estado cria um prêmio para filmes voltados às platéias infantis e ao filme histórico e literário em 1973, significativos estímulos para a “dignificação” da atividade cinematográfica, sinalizando um projeto de indução ideológica de caráter nacionalista e didático, política que cria um choque com a produção comercial reinante, à base de comédias ligeiras associadas ao modelo italiano. Em 1973 se aprova a criação de uma distribuidora para atuar no eixo Rio/São Paulo. *O amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, será um dos primeiros filmes co-produzidos e distribuídos pela Empresa, enquanto ainda vigora o financiamento. A pedra de toque será o estrondoso sucesso do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, cuja distribuição será efetuada pela Embrafilme com um inovador sistema de controle de bilheteria.

Naquele período, o “apadrinhamento” por parte de segmentos militares mais sensíveis à questão cultural foi fundamental para o estreitamento das relações entre os setores da atividade cinematográfica e o Estado.⁴

No início do ano de 1974 algumas conquistas já tinham sido consolidadas e a reserva de mercado para o produto nacional atendia aos interesses de um projeto nacionalista do governo militar, complementados por recursos financeiros destinados diretamente à produção pelo sistema de financiamento. Na transição para o governo Geisel, os vínculos entre o cinema e o Estado se estreitam com a indicação do produtor/cineasta Roberto Farias para a direção geral da Embrafilme, com o apoio explícito da classe cinematográfica. Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, a nata do cinema novo, estiveram nas articulações para essa indicação.⁵ Roberto Farias seria o elemento de união entre as correntes *nacionalista*, articulada ao desenvolvimentismo e a *industrialista*, absorvendo as formas de produção e moldes artísticos estrangeiros, correntes conflitantes desde os anos 1950/1960.⁶ A “nova” Embrafilme será prioritariamente uma área de poder do grupo “nacionalista”, associado ao Cinema Novo, e entre as mudanças que são encaminhadas em 1974 se encontra 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), ligado à cultura cinematográfica (pesquisa, memória, filmes técnicos, científicos e culturais etc.) A Embrafilme acrescentaria a suas atribuições a co-produção, a exibição e distribuição de filmes em território nacional, a criação de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica e o financiamento da indústria cinematográfica (filmes e equipamentos) etc.

E só a partir de então que a Embrafilme, introduzindo de fato o sistema de co-produção, no qual assume o risco do investimento em projetos, e ampliando o volume das operações de distribuição, modelará sua mais ousada configuração enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica. A cumplicidade estabelecida na associação financeira a um projeto e a responsabilidade requerida para sua comercialização levarão para o interior da Embrafilme a absoluta gerência administrativa do produto fílmico, até então delegada aos setores privados. E, paralelamente, veremos diminuir, no âmbito da empresa, o papel dos produtores, enquanto aumentara a importância dos diretores, a nova clientela da casa.

A Embrafilme investirá em até 30% de um orçamento de teto limitado, e terá os direitos de distribuição para o cinema e televisão, no Brasil e no exterior. Acoplada a essa operação, entra em cena o adiantamento sobre a renda de filmes, de até 30% do orçamento. O produtor passa então a receber 60% do orçamento do filme, e a Embrafilme garante para si uma participação societária em todas as receitas auferidas durante a vida comercial de um filme.⁷ A adoção da co-produção com adiantamento de distribuição (CO-DIS) traz à tona, assim, duas idéias 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, com obras da importância de *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1970), *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1972), *Guerra conjugal* (Joaquim Pedro de Andrade, 1974), ao lado de comédias picantes e de produções baratas de gênero variado.

O Instituto Nacional de Cinema é extinto em 1975, e os bens e as atribuições da Embrafilme são ampliados. A Empresa irá produzir, financiar, promover, distribuir e premiar o filme brasileiro, além de cuidar de seu lado cultural, com orçamento ampliado por dotações, taxas e receitas diversas, todas advindas da própria atividade cinematográfica. Em função da necessidade de uma instância reguladora foi criado o Concine, em 1976, subordinado diretamente ao MEC, com muitos representantes oficiais. Um clima de otimismo apontava para uma definitiva consolidação industrial do cinema brasileiro e para a obtenção de sua independência econômica. A atividade do cinema se impunha enquanto esfera de negociação que busca sua legitimidade junto ao governo e à opinião pública. E as demandas foram acolhidas e abonadas por fartos recursos oficiais. Esses primeiros anos da década de 1970 serão a fase áurea da relação pré-industrial do cinema intermediada pelo Estado, que só sofrerá os primeiros revezes no início dos anos 1980. Irá consolidar-se um mercado de amplas proporções, ainda que majoritariamente ocupado pelo produto estrangeiro.

Paralelamente ao equacionamento do problema da produção, a ação deflagrada pela classe cinematográfica junto à Embrafilme e ao Concine visava atingir o cerne mesmo da economia cinematográfica, voltando-se para a distribuição e exibição dos filmes. Tradicionalmente favorável ao cinema estrangeiro (cuja elasticidade de comercialização é bem mais ampla, minimizando os riscos financeiros e se beneficiando de uma favorável recepção ditada por uma política constante de dominação cultural), o setor exibidor rechaçava com veemência a intervenção estatal como instância reguladora do mercado e o arbítrio da exibição compulsória. Já o produtor, determinado a viabilizar o seu filme no mercado e defrontando-se com adversário histórico do porte do cinema americano, recorria à interferência do Estado como exigência para a continuidade de sua produção. É sabido que, quando os setores produtor e exibidor se aliam, as possibilidades de sucesso econômico se multiplicam.

Politicamente estabelecida ao lado do grupo produtor, a Embrafilme visava também escoar com garantia sua produção que se avolumava a cada ano, encampando através do Concine a luta pelo aumento da reserva de mercado, elevada então aos seus mais altos patamares. Entre 1974 e 1979, a reserva de mercado evoluiu de 84 para 140 dias.⁸ Em 1977, a “Lei da Dobra”⁹ 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, vêm causar sobressaltos junto ao cinema estrangeiro. Essa resolução desencadeia a vinda ao Brasil do todo-poderoso Jack Valenti, presidente da *Motion Pictures Association* para entabular negociações que terminaram em ameaças de recurso à justiça.¹⁰ Armava-se um cerco à evasão de divisas, pelo controle de bilheteria (através da venda do ingresso padronizado) e pela obrigação de investimento no curta-metragem. Tudo isto detonou uma retaliação judicial, através de um número enorme de mandados de segurança.¹¹

Mas a arrecadação aumentava, o mercado se desvendava; os filmes brasileiros começaram a ter um desempenho que demonstrava as potencialidades do mercado. Atuando no campo jurídico-administrativo os produtores/realizadores conseguem, por meio da Embrafilme, retomar um pouco do território cinematográfico ocupado pelo cinema estrangeiro, e entre 1974 e 1979 a venda de ingressos para filmes nacionais tem um incremento de 16%, e a de filmes estrangeiros, uma diminuição de 1,6%.¹² A Embrafilme conduzia o processo, distribuindo nacionalmente curtas e longas-metragens. Sua distribuidora chegou a ser considerada a maior da América Latina, em determinado momento. Enquanto produtora, ela valorizava o filme de orçamento médio, no pressuposto de que *a quantidade geraria a qualidade*. Alguns dos filmes co-produzidos foram: *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1974), *A noiva da cidade* (Alex Vianny, 1974), *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1974), *Aleluia, Gretchen* (Silvio Back, 1975), *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1975), *Anchieta José do Brasil* (Paulo Cesar Saraceni, 1976), *A dama do loteação* (Neville de Almeida, 1976), *Doramundo* (João

Batista de Andrade, 1976), *A idade da Terra* (Glauber Rocha, 1977), *Gaigin* (Tizuka Yamazaki, 1978), *O gigante de América* (Julio Bressane, 1978), *Muito prazer* (David Neves, 1978), *Pixote, a lei do mais forte* (Hector Babenco, 1978), *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1979), *Beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1980), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1980), entre muitos outros. Um espectro amplo de filmes, com alguns notáveis resultados de bilheteria.

O conjunto de medidas adotadas significou um inusitado enfrentamento direto com o capital internacional, numa perspectiva naquele momento ainda ausente nas práticas de outras atividades econômicas mais estratégicas.

Durante os anos 1970 estavam em articulação, voltadas para a construção de um projeto que atendesse ao maior volume de interesses em jogo, várias associações profissionais, sindicatos patronais, associações de produtores e de diretores, bem como de curta-metragistas através da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD). Esta última vai encabeçar a luta pela exibição obrigatória do curta nacional, antes do longa estrangeiro, uma briga que quanto mais se tornava eficiente, 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 choque 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 diretamente vinculado ao mercado.

Outras medidas demonstram o clima de ebulição da época: a profissão de Artista e Técnico em Epetáculos de Diversões é regulamentada em 1978. Atendendo a uma velha reivindicação da categoria, são criados ou ampliados alguns pólos regionais de produção (Minas Gerais e Rio Grande do Norte (1976), Pernambuco, Bahia e São Paulo (1977) etc.; o Conselho Nacional de Cineclubes é reorganizado em 1973 e possibilita a criação da Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes (1976); a prática do cinema independente enseja a criação da Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos (CORCINA, 1978), reunindo 45 realizadores e centenas de filmes, enquanto 40 profissionais de cinema enfrentam a timidez frente à exibição e fundam 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 vão demonstrar 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 em filmes. 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, seus seriados (*Malu mulher*, *Carga pesada*, *Plantão de polícia* e *Aplauso*), de estrondoso sucesso.

O Estado encampou de modo direto as principais lutas do cinema brasileiro deflagradas nos anos 1970, período de experimentação das políticas propostas pela classe cinematográfica, através da construção de um canal legítimo de representação no interior das agências governamentais. Paralelamente, no circuito não dependente da Embrafilme, as películas de conteúdo erótico vão radicalizar seu discurso chegando ao sexo explícito. São Paulo conheceu sua “Boca do Lixo”, mais que uma produtora, uma associação lucrativa entre produtores e exibidores, principalmente no interior.

A crise econômica instalada no país, no fim da década, será o elemento diluidor do crescimento da atividade, e os anos 1980 vão revelar a outra face da moeda: desmobilizado o projeto cultural do Estado, imerso principalmente nas dificuldades econômicas que se abatem sobre as sociedades periféricas ao grande capital, a atividade cinematográfica retroage sensivelmente, adequando-se a uma escala menor. O esfacelamento da identidade da classe cinematográfica no acompanhamento daquele processo demonstrou a falência de uma utopia de independência e apontou para diferentes opções de atuação.

Durante os anos 1980 a Embrafilme enfrentou a crise econômica e a reorganização e redemocratização da sociedade civil (com a Anistia e as Diretas-Já) reduzindo o número de filmes produzidos, sob o argumento da necessidade de uma qualidade mais competitiva e de uma campanha de difamação na imprensa, baseada em supostos favorecimentos e corrupção. A essa altura, devido a uma crise interna de representação, o diretor geral foi indicado fora dos quadros da classe cinematográfica, invertendo a tendência de continuidade.¹³ A idéia de um cinema comercial, voltado diretamente para o mercado e associado ao aparelho de Estado, apontava para um modelo concentracionista, de pequenos grupos e grandes investimentos, e ameaçava os produtores independentes, atuando numa faixa de menor disponibilidade de recursos, abertos a um maior número de tendências e disputando no terreno de exibição de segunda linha a sua legitimação comercial.

O aumento galopante da inflação fez com que os orçamentos se tornassem problemáticos, exigindo reajustes constantes.¹⁴ As complementações de verbas oficiais passaram a escassear e a atividade como um todo sofreu um refreamento. A força da intervenção governamental no aparato institucional do cinema se fez notar no episódio da demissão de Celso Amorim do cargo de diretor geral, por conta do escândalo político nos meios militares representado pela produção e exibição do filme *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias, que tratava da ditadura e da tortura.

Internamente, a estrutura administrativa da Embrafilme sofre novas modificações. As modalidades operacionais voltaram a exigir garantias sólidas, e a diretoria

se envolveu diretamente na negociação das operações. Alguns filmes vão marcar essa derradeira fase da Empresa: *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1983), *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1984), *A marvada carne* (André Klotzel, 1985), *O homem da capa preta* (Sergio Rezende, 1985), *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985), com passagens importantes por festivais internacionais.

Em julho de 1986 é criada a Lei Sarney, dispondo sobre a renúncia fiscal para a produção de projetos culturais. Os filmes da Embrafilme precisam ter seus orçamentos completados com verba externa, dos benefícios fiscais concedidos a operações de caráter cultural ou artístico, disputando com as outras artes as verbas para patrocínio.

Em 1988 é criada a Fundação do Cinema Brasileiro, com a finalidade de operacionalizar o lado cultural da atividade cinematográfica, voltado ao filme curto e documentário.

E então, finalmente, em 1990, na coroação do pleno retorno à sociedade civil, o presidente eleito, Fernando Collor de Mello, em sua ânsia privatista, extingue sumariamente a Embrafilme e os órgãos afins do cinema. A operação de desmonte da atividade cinematográfica atingiu a capacidade de produção e competição do cinema brasileiro no seu próprio mercado. Nem mesmo foram preservados os mecanismos de controle estatístico por parte do Estado. De uma situação de estabelecimento confortável frente ao mercado o cinema reduziu-se novamente a uma atividade periférica, recomeçando do zero. A produção nacional, que atingira nos picos dos anos 1970 mais de 100 filmes por ano, com uma ocupação de mercado da faixa de um terço, vai voltar a níveis insignificantes, e nesse vácuo permitir a reconquista desse terreno pelo cinema americano. O cinema brasileiro perdeu suas agências financiadoras, sua capacidade de produção e de distribuição e finalmente seu público, embora isto se tenha dado também por conta da modernização tecnológica (TV a cores e *homevideo*), que mudou radicalmente o panorama do mercado de cinema.

Foi a partir do surgimento da Embrafilme que a atividade cinematográfica teve assegurada sua mais eficiente expressão dentro do aparato do Estado. Até então, as medidas legislativas implantadas e a criação do INC, indefinido enquanto órgão voltado à ampla atuação na economia do cinema, foram a preparação do terreno onde, na década de 1970, se deu a definitiva aproximação entre cineastas e agências estatais. Fruto de uma política oficial de convivência com as oposições e integrada numa forma de capitalismo de Estado que não excluía os setores da indústria cultural, a Embrafilme consolidou aí o seu processo de modernização, embora ainda sob a égide do regime militar e da censura e abrigou, como afirmação ideológica, a necessidade de conquista do mercado interno. O ato revelador desse programa foi a indicação de cineastas para o encaminhamento da política cinematográfica dentro da

mais abrangente autonomia administrativa. Essa aceitação respondeu à pressão dos setores organizados, delegando-lhes a competência para gerir seu próprio destino com relação à sua inserção no mercado.

Os anos 1974-1979 caracterizaram o período de experimentação onde foram desenvolvidas em sincronia duas das mais importantes ramificações da atividade cinematográfica: a produção e a distribuição. Na medida em que se acelerou o desenvolvimento dessas duas forças dinâmicas, vieram à tona as contradições fomentadas por elas no interior do próprio mercado, expondo a fragilidade da política oficial para o cinema. No estabelecimento de interesses específicos dos diferentes grupos na área de produção, ficou configurada, por parte do Estado, uma opção revelada por duas atitudes: a) a diversificação da produção, numa abrangência temática de absoluta liberalidade; b) o fortalecimento da figura do realizador/produtor, facilitando seu acesso aos recursos governamentais enquanto clientelas privilegiadas.

A expansão do setor de produção não se deu, desse modo, por uma capitalização de suas categorias empresariais, ou pela sedimentação de seu parque industrial, mas pela opção definitiva pelo produto filmico, principalmente após a adoção da operação de co-produção. Se o financiamento pressupunha uma relação de compromisso financeiro individual, ou privado, compatível com as possibilidades de empresas produtoras estabelecidas, a nova modalidade operacional levou à responsabilidade do Estado todo o risco do empreendimento filmico. Pelo descomprometimento com as leis do mercado de exibição, essa distorção, em que o Estado subsidia e promove diretamente o processo produtivo, caracterizou também o aparecimento de um cinema híbrido, que, embora sem chancelas dirigistas, se localizou entre as perspectivas do mais arrojado cinema autoral e do mais inconsistente cinema comercial. Tal ambigüidade, que por outro lado não pode deixar de ser considerada benéfica, dimensionada em função dos recursos disponíveis, fez imobilizar o sistema de produção de filmes, por desconsiderar para o jogo de mercado as expectativas e viabilidades concretas de sua comercialização.

No conjunto de fragilidades do projeto de Estado para a atividade cinematográfica, a produção e a distribuição foram também os elementos que propiciaram o surgimento das principais fraturas da unidade estabelecida em torno das gestões administrativas da Empresa, no fim da qual se cancelou a relação direta mantida com os setores da classe cinematográfica, substituindo-a por 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, se diluiu entre as novas condições que iriam se estabelecer na década seguinte, como se o cinema brasileiro recomeçasse do zero.

Tunico Amancio é professor da UFF.

Notas

1. Já em setembro de 1970, o Diretor Geral era Carlos Guimarães de Mattos Jr., filho de um Brigadeiro da Aeronáutica, assim como o Diretor Administrativo era o Vice-Almirante Boris Markenson. Em 1972 o Brigadeiro Armando Tróia foi o Diretor Geral, sucedido por Walter Borges Graciosa (1972), amigo do Ministro Jarbas Passarinho.
2. 10% de juros pela Tabela Price, carência de 12 meses e pagamento em 24 meses, através de promissórias avalizadas.
3. Revista *Filme Cultura* n. 22, nov./dez.1972.
4. Tanto o Coronel Jarbas Passarinho quanto o Coronel Ney Braga, que o sucedeu no Ministério da Educação e Cultura, lideravam grupos de pressão bastante influentes junto aos órgãos encarregados do planejamento dos recursos da União. E ambos foram os autores de inúmeras iniciativas na área cultural.
5. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981; e DOS SANTOS, Nelson Pereira. *Entrevista ao autor*. Niterói, RJ, 1989.
6. RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
7. Cinco anos, prazo de vigência do Certificado de Censura.
8. ALTBERG, Julia. Política Cultural no Cinema, IUPERJ/Funarte, mai./1983.
9. Mecanismo que permite a manutenção do filme brasileiro em cartaz na 2ª semana, caso ele supere ou iguale o índice de frequência semanal do mesmo cinema, no semestre anterior.
10. Dario Correa, assessor jurídico da Embrafilme, em entrevista concedida ao autor em nov./1985.
11. *Idem*.
12. Mercado Cinematográfico Brasileiro – Embrafilme/Departamento de Ingresso Padronizado (DIP) – 1980.
13. O indicado será o embaixador Celso Amorim, vindo dos quadros do Itamaraty. Os próximos diretores gerais serão Roberto Parreira (1982/1985), Carlos Augusto Calil (1985/1986), Fernando Ghignone (1987/1988) e Moacir de Oliveira (1988/1990), vindos, a maioria das vezes, da administração pública.
14. Os reajustes vigoravam desde a década anterior e se transformaram num pesadelo para a administração, que via crescer de maneira espantosa o número de aditamentos aos contratos originais. O controle financeiro das produções, com os níveis altos de inflação, chegou a ser quase impossível.

Referências bibliográficas

- ALTBERG, Julia. *Política Cultural no Cinema*. IUPERJ/Funarte, mai./1983.
AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*. Niterói: EDUFF, 2000.
DOS SANTOS, Nelson Pereira. *Entrevista ao autor*. Niterói, RJ, 1989.
RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983
ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

Resumo

A produção cinematográfica brasileira foi intensificada durante os anos 1970 e 1980, graças à intensa e direta ação do Estado. Este artigo comenta o período em que a produção brasileira ficou sob a responsabilidade da Embrafilme.

Palavras-chave

Embrafilme; Estado; produção; ditadura.

Abstract

The brazilian cinematographic production was intensified during the 1970's and 1980's due to the intensive and direct action of the State. This article comments that period in which the brazilian production was a responsibility of the Embrafilme.

Key-words

Embrafilme; State; production; dictatorship.