

Cinema, Estado e Democracia: o financiamento para o filme brasileiro nos anos 1980¹

Telmo Antonio Dinelli Estevinho²

Universidade Federal do Mato Grosso, UFMT

¹ Trabalho apresentado ao NP Políticas e Estratégias da Comunicação, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM 2006.

² Doutorando em Ciência Política, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais, PUC/SP; Mestre em Ciência Política, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais, PUC/SP, 2003. Professor do Departamento de Sociologia e Ciência Política, SOCIP, Universidade Federal do Mato Grosso, UFMT. Endereço eletrônico: telmodinelli@hotmail.com

Resumo

O presente trabalho buscou analisar as transformações ocorridas no campo cinematográfico brasileiro durante o processo de redemocratização do país nos anos 1980. Confrontados com instituições públicas de suporte ao Cinema Brasileiro construídas durante o período autoritário, diversos atores da sociedade civil questionaram a continuidade do financiamento estatal para a atividade cinematográfica. Tais questionamentos fortaleciam-se na medida em que os atores do campo cinematográfico (produtores e cineastas) demonstravam dificuldades em atualizar suas relações com o Estado em um contexto democrático. O estudo aponta a inadequação das propostas políticas formuladas pelo campo cinematográfico brasileiro e que sinalizavam a ampliação da atuação do Estado no setor, ignorando as transformações ocorridas na esfera pública a partir da redemocratização.

Palavras-chave

Estado; Cinema; Embrafilme; Política cinematográfica.

Durante o processo de redemocratização do Brasil, em curso deste o final dos anos 1970, diversos atores da sociedade civil empreenderam um notável protagonismo especialmente na reivindicação de direitos e construção de um debate público favorável às transformações sociais. No plano da cultura e das artes o vigor não era menor diante das possibilidades advindas com a abertura política e com a consolidação da democracia no país. Cineastas e atores do campo cinematográfico nacional também nutriam da mesma esperança, acreditando em um incremento nos investimentos realizados nesta área. Fortemente dependentes do suporte estatal pelas condições intrínsecas da própria atividade cinematográfica, muitos cineastas acreditavam ser a democracia política um regime apropriado as suas demandas e capaz de reconhecê-las como legítimas.

O objetivo aqui delimitado é acompanhar as transformações ocorridas nas instituições governamentais de suporte ao filme brasileiro durante o processo de redemocratização nos anos 1980. Uma parcela considerável desta estrutura tinha sido construída durante o regime militar, tornando significativa uma análise que empreendesse uma comparação entre o modelo herdado e o redesenho institucional da área formulado pelo campo cinematográfico e pelo novo regime político instaurado com a chamada Nova República a partir de 1985. Desta maneira podemos reconstruir historicamente as relações entre Estado e Cinema no Brasil, indicando muito mais uma continuidade do que propriamente ruptura e distensões nas diferentes políticas formuladas. Questões não resolvidas durante os anos 1980 ainda sinalizam sua persistência nos recentes debates em torno das reformulações da Agência Nacional de Cinema ocorridos recentemente, reforçando a idéia de uma linha condutora na prática social dos agentes do campo cinematográfico nacional, ainda que sua reconstrução histórica seja dificultada pelas diferentes ênfases adotadas em uma época ou em outra.³

³ Utilizamos a expressão Cinema Brasileiro enfatizando-se as suas tendências politicamente dominantes, incluindo cineastas, produtores e porta-vozes das associações de classe. Estamos nos referindo principalmente aos núcleos que se formam em torno da produção de longa-metragem, formato que é majoritário no mercado cinematográfico. Também utilizamos a noção de campo cinematográfico a partir do conceito de “campo cultural” de Pierre Bourdieu, como um local no qual os atores se enfrentam, produzem um capital específico e tendem a reproduzi-lo para garantir a dominação neste campo: “não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza”. Bourdieu, Pierre. *As Regras da Arte*. SP: Cia das Letras, 1998, pg. 181.

Neste processo de instauração da vida democrática no país a partir da Nova República (1985-1989) procurou-se reformar as instituições herdadas do período autoritário imediatamente anterior. A democracia política impulsionava o campo cinematográfico nacional a buscar novas soluções e saídas para os impasses que viviam naquele momento e que eram em grande parte resultado de uma envelhecida concepção de indústria cinematográfica e da relação mantida com seu principal investidor, o Estado.

Acostumados com o subsídio público ao filme brasileiro, cineastas e produtores tinham dificuldades em articular saídas institucionais que apontassem para além do Estado, pois a partir da criação da Embrafilme em 1969, acompanharam a expansão do financiamento estatal para o setor de cinema a tal ponto que nos anos oitenta o incentivo estatal tinha se tornado a única fonte de recursos disponíveis para a produção de um filme.

A Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes, foi criada pelo Regime Militar em 1969 para divulgar o filme brasileiro no exterior, mas a sua atuação foi se alterando gradualmente até explorar os setores de produção e distribuição de filmes nacionais em 1975. É neste momento que o Estado reorienta radicalmente sua linha de atuação, ao convidar o cineasta Roberto Farias para dirigir a empresa. Próximo de uma tradição artística ligada à cultura política de esquerda, Farias reatava simbolicamente um elo entre produtores culturais até então hostilizados pelo regime e militares de tradição nacionalista. Tal estratégia foi bem sucedida, pois nos anos seguintes o Cinema Brasileiro conhecia sua melhor performance comercial atingindo cerca de quarenta por cento do mercado cinematográfico nacional.

Controlando e fiscalizando o mercado, ampliando a política de produção, abrigando cineastas oriundos da cultura política de esquerda, a Embrafilme mostrou-se eficiente a ponto de aglutinar ao redor de si a maioria dos setores do Cinema Brasileiro, envolvendo desde produtores e cineastas dotados de maior capital cultural – especialmente aqueles ligados ao Cinema Novo, que nos anos sessenta teriam atualizado a linguagem cinematográfica nacional com êxito, até aqueles setores tradicionalmente marginalizados pelo mercado. Este consenso vai ser quebrado durante a crise econômica dos anos 1980, acirrando as disputas em torno da Embrafilme, pois a crise além de encarecer a produção de um filme, dificultava o retorno do investimento realizado pelo agente privado, tornando então o Estado a fonte segura para a continuidade da produção.

Desta maneira o processo de redemocratização do país foi saudado pelo campo cinematográfico como capaz de reafirmar o valor cultural do filme brasileiro diante de um mercado controlado em grande parte pelo filme pornográfico e pela produção norte-americana. Não era surpreendente a presença de discursos que valorizassem a *Nova República cinematográfica* entre produtores e cineastas.

Apoiado pela classe cinematográfica, a indicação de Carlos Augusto Calil para a direção geral da Embrafilme concretizou-se no final de 1985, sinalizando a disposição da Nova República em negociar, ainda que reeditasse um aspecto importante da política cultural do regime militar: a de que a própria classe indicasse seus representantes nos órgãos do governo. É neste momento em que uma comissão nomeada pelo presidente José Sarney apresentava o documento “Política Nacional de Cinema”, PNC, imediatamente transformado em palco de conflitos e luta política em torno da reconstrução institucional do Cinema Brasileiro.⁴

O centro do documento propunha uma modernização do Cinema Brasileiro, transformando o Estado em parceiro e fomentador ao lado da iniciativa privada. Tal proposta já estava em circulação desde o início da década e é neste momento formalizada, sendo que tal associação significava para o setor uma saída para a dificuldade econômica e política no qual se encontrava. A crise econômica dos anos oitenta e a valorização do dólar diante da moeda nacional impediam a sobrevivência comercial do filme brasileiro, que somadas a indiferença do circuito exibidor e das redes de televisão, deixavam muito mais tensas as relações entre o campo cinematográfico e a Embrafilme.

Este era o cenário no qual atuaram cineastas e produtores durante a Nova República, na expectativa de mudanças, que de políticas poderiam também ser culturais, ampliando os canais para uma reflexão sobre o grau de autonomia do campo cinematográfico diante da possibilidade de uma reconstrução do setor pelo poder público. Ao mesmo tempo a democracia política poderia distanciar o Cinema Brasileiro de uma forte vinculação mantida com o Regime Militar, sobretudo após a criação da Embrafilme.

O consenso foi então estabelecido por meio da “Política Nacional de Cinema, PNC, oficialmente lançada no início de 1986. O documento foi produzido por uma Comissão

⁴ Propostas para uma Política Nacional de Cinema, Jornal da Tela, Embrafilme, Ministério da Cultura, edição especial, março, 1986.

cujos nomes expressavam as tendências políticas dominantes no Cinema Brasileiro⁵. O diagnóstico realizado pela PNC apontavam as dimensões da crise com que se defrontava o setor de cinema no país: mercado de cinema retraído, diminuição no número de salas de cinema, setor de home-vídeo dominado pela pirataria e redes de televisão distanciadas do produto cinematográfico nacional. No campo econômico previam-se investimentos da ordem de Cr\$ 5,7 trilhões (US\$ 550 milhões de dólares em valores da época), em um programa quinquenal de investimento, com recursos diretos do governo e por meio de renúncia fiscal. O Banco do Brasil, a Caixa Econômica Federal e o BNDES deveriam abrir linhas de crédito e financiamento para a produção e comercialização de filmes brasileiros e incentivar a exportação deles por meio de programas específicos. Propunha-se ao governo federal programas que estimulassem a abertura de salas de cinema (cerca de quinhentas), uma regulamentação complexa para as redes de televisão e para as distribuidoras de filmes estrangeiros⁶. Envolveria-se toda uma rede a partir do Estado – Bancos oficiais, Ministérios, empresas estatais – cujo objetivo seria o de financiar o filme nacional sem que ao menos sua participação constasse na elaboração e redação do documento final.

A “Política Nacional de Cinema” propunha uma definição mais clara nas tarefas dos vários atores do campo cinematográfico, cabendo ao Estado a gestão dos assuntos considerados de cunho cultural, tendo a iniciativa privada a prerrogativa das questões empresariais do cinema. Mas se o objetivo inicial ao formular o documento seria o de desafogar o Estado - criando um planejamento racional e de longo prazo sobre os assuntos do cinema –, uma leitura mais atenta indica o contrário: ao identificar na sobreposição entre atribuições culturais e comerciais o problema da estrutura estatal e de sua pouca agilidade, continuava a reproduzir a confusão entre os papéis que seriam típicos do Estado e aqueles atribuídos a iniciativa privada. Se a separação entre as atribuições culturais e comerciais era encarada como uma saída para muitos dos problemas econômicos do Cinema Brasileiro, o documento inviabilizava uma utilização racional dos recursos, pois ampliava a origem das

⁵ A Comissão era formada pelos seguintes nomes: Álvaro Pacheco (distribuidor nacional), Roberto Ultra Vaz (vice-presidente do Grupo Villares), Hermano Penna (Associação Paulista de Cineastas), Leon Hirszman (Associação Brasileira de Cineastas), Luis Carlos Barreto (produtor), Gustavo Dahl (cineasta e presidente do Concine), Carlos Augusto Calil (Diretor-Geral da Embrafilme), Antonio Francisco Campos (exibidor), Ana Thereza Meirelles (Poder Executivo Federal), Edson de Oliveira (Presidência da República). Nota-se a ausência dos distribuidores de filmes norte-americanos, bem como de representantes das redes de televisão.

⁶ Para as redes de televisão privadas o documento propunha faixa de horários e número mínimo de filmes a serem exibidos, taxas sobre a exibição dos mesmos, entre outras questões.

verbas dentro do próprio Estado – obrigando a criação de uma estrutura para a sua gestão – e indiretamente conferia à iniciativa privada um papel secundário.

Aos agentes privados cabia utilizar uma verba que em última instância tinha uma origem pública por meio de incentivos fiscais e patrocínio de empresas estatais. Uma gestão republicana e transparente dos recursos públicos, reivindicação que naquele momento amalgamava diversos setores da sociedade civil recém-liberta das tutelas do regime militar, pouco aparecia no documento final. Apenas uma esparsa menção em duas linhas, fato que ilustra a dificuldade do campo cinematográfico em atualizar suas políticas sob o novo regime democrático, ignorando também as reais demandas da sociedade civil sobre o funcionamento do poder público.⁷

A capacidade de negociação dos principais atores do campo cinematográfico também se revelava muito frágil, pois tanto os setores que poderiam apoiar a produção de filmes naquele momento – como, por exemplo, as redes de televisão e o circuito exibidor – na sua constituição histórica caminharam apartados uns dos outros. Ao Cinema Brasileiro cabia então a regulação destes setores por meio do Estado, sendo a “Política Nacional de Cinema” o instrumento visto como adequado para normatizar e corrigir supostos vícios ali encontrados. As redes de televisão eram descritas no documento como incapazes de revelar as múltiplas identidades atribuídas ao povo brasileiro, acabando apenas por homogeneizar o gosto. Ao contrário, o Cinema Brasileiro seria instigante e plural, capaz de expressar os valores autênticos de uma nação ainda resistente aos processos de modernização do audiovisual. Se o cinema é então o legítimo representante de uma *brasilidade* múltipla e não homogênea, cabe ao Estado assegurar a expressão de tais características, regulando um mercado arredo ao filme nacional.

A “Política Nacional de Cinema” apóia-se, sobretudo na idéia do filme como depositário dos valores culturais de um povo; tal mecanismo está presente tanto no documento e em suas recomendações para que o Estado a realize como no discurso de cineastas e produtores. Se a face mais visível deste discurso continua sendo a modernização do setor por meio de uma parceria com a iniciativa privada e com o braço empresarial do Estado (BNDES e agências de fomento) por outro lado encontramos uma questão que durante os anos 1970 estava sendo marginalizada, ou seja, a valorização do filme brasileiro

⁷ A nota 50 do documento diz o seguinte: “cabe estabelecer na Embrafilme a adoção de normas contratuais e operacionais de conhecimento público”.

como um patrimônio cultural, reatando simbolicamente a fala destes agentes com o Cinema Brasileiro que se fazia nos anos 1960. Assim a “Política Nacional de Cinema” estimulou a idéia de que o cineasta seria portador de um *mandato* conferido a ele pela sociedade para que a expresse cinematograficamente.⁸

Tais discursos expressavam um impasse diante de um mercado cinematográfico que impedia a auto-suficiência do filme brasileiro e que como saída recorriam à natureza cultural presente no cinema. As extensas recomendações da “Política Nacional de Cinema” exigiam um Estado disposto a ampliar o seu papel fiscalizador, regulador e investidor, negando o diálogo com setores vistos como hostis ao filme nacional e expressando o crescente isolamento político do Cinema Brasileiro no regime democrático. O caráter unilateral do documento, ao excluir os setores incômodos do debate, também estava expresso na sua representação, pois dos dez integrantes, cinco eram ligados ao setor de produção e nenhum dos principais financiadores da estrutura a ser criada pela PNC estava representado: o filme estrangeiro, redes de televisão e bancos estatais.

Com o lançamento da “Política Nacional de Cinema” em março de 1986, os atores do campo cinematográfico sustentavam uma expectativa de reorganização extensa da área, além da possibilidade de ampliação do investimento estatal na produção de filmes no país. Mas a capacidade de decisão e de influência junto às políticas governamentais foi minada por meio de uma ampla campanha sustentada pelo jornal “Folha de São Paulo” no mesmo ano, esgarçando o terreno no qual moviam-se cineastas, produtores e políticos. O título dado pelo jornal à campanha, “Este Milhão é meu”⁹ delimitava de antemão tal espaço, fazendo uma agressiva alusão às disputas por financiamento estatal por parte dos cineastas, carimbando tal disputa como lesiva ao interesse público. Porta-voz das ascendentes teses neoliberais e contrário as intervenções do Estado no mercado econômico, o jornal pautava-se como defensor da livre concorrência e reagia incomodado diante da herança do regime

⁸ Por exemplo: “O que não dá para questionar é a existência concreta de um cinema brasileiro, que foi criado em cima desses mandatos sociais, que caíram nas cabeças de alguns de nós, que construímos nossas carreiras aos trancos e barrancos”, João Batista de Andrade. Cineastas debatem Embrafilme na Folha. Folha de São Paulo, Ilustrada, p. 6, 12, abril, 1986. “O governo deve decidir qual é o subsídio que concede em nome da sociedade. Mas sem subsídio do Estado não há cinema no Brasil”, Carlos Augusto Calil. Embrafilme na hora da reformulação. Jornal do Brasil, Caderno B, p. 2, 17, julho, 1986.

⁹ Este milhão é meu acompanhava as reportagens e matérias de opinião como um intertítulo durante os meses de março e abril de 1986, momento no qual o governo e cineastas debatiam a Política Nacional de Cinema. O título faz referência ao filme de Carlos Manga, Esse milhão é meu, de 1956.

militar. Ao associar a democracia política a um regime econômico liberal, o jornal dificultava a possibilidade de ampliação do investimento estatal na área de cinema.

A primeira reportagem aparecia no caderno de artes do jornal, a “Folha Ilustrada”, no dia 15 de março de 1986; nela acusava-se o Cinema Brasileiro de deformações contábeis e de usufruir financeiramente da inflação, pois a Embrafilme não incidia correção monetária sobre a dívida dos cineastas. Assim o cineasta ou produtor acompanhava a sua dívida com a Embrafilme diminuir com o passar dos anos. Tal mecanismo permitiu a diminuição dos prejuízos, bem como a presença de lucros artificiais em muitos filmes. Com o lançamento do Plano Cruzado em 1986 e o abrandamento temporário da inflação tal estratégia ficava interrompida. Segundo o jornal, o prejuízo era estimado em dois milhões de dólares, sendo que apenas oito filmes em 31 produzidos pela empresa entre 1984 e 1985 teriam resultados financeiros satisfatórios a ponto de poder ressarcir o investimento feito pelo Estado.

Ao apontar dados contraditórios, débitos pendentes, dívidas que desapareciam, o jornal construía uma imagem de um Cinema Brasileiro desmoralizado politicamente, fortemente dependente do vínculo estatal e incapaz de fornecer um retrato transparente do real funcionamento do setor no momento em que solicitava-se o aumento da participação do Estado no desenvolvimento da área por meio da PNC.

Para o editor da “Folha Ilustrada” naquele período, o jornalista Matinas Suzuki Jr., havia um fundo ético e moral na questão, muito mais que financeiro, apontando as contradições existentes na definição de uma política de produção de filmes a partir do Estado:

Os relatórios da Embrafilme mostram que: 1) A empresa não possui nenhum critério racional, objetivo e democrático para a distribuição de suas verbas; 2) Há favoritismos, é só conferir; 3) A empresa não sabe se patrocina filmes de alto teor cultural, de difícil mercantilização, ou alia-se aos produtores comerciais, com maiores possibilidades de retorno; na dúvida, dá dinheiro para todos; 4) Aparecem evidências da suspeita de uma prática velada entre os pares cinematográficos: como não havia correção monetária, muita gente atrasava a realização do filme como maneira de barateá-lo. Outros, que aplicavam o dinheiro, ganhavam duas vezes com a inflação; 3) Perto dos escândalos financeiros, o baú do cinema brasileiro gastou pouco, o que não diminui a gravidade da situação. Resta uma profunda questão

ética e moral para os artistas. Esta sim será de difícil acerto de contas. A história da cultura brasileira do período terá que mostrar a verdade sobre este capítulo.¹⁰

As listas de produção da Embrafilme entre 1985 a 1987 nos permitem indicar que a empresa procurou atender a amplos setores do Cinema Brasileiro, dos grupos herdeiros do Cinema Novo aos paulistas cuja tradição remontava a produção da Boca do Lixo e do Cinema Marginal. Talvez os grandes excluídos do financiamento estatal fossem os grupos distantes dos pólos hegemônicos do Rio de Janeiro e de São Paulo, pouco contemplados na distribuição de verbas da empresa.¹¹ A oscilação entre filmes de “alto teor cultural” e os de maiores possibilidades de comercialização, conforme aponta o jornalista, reflete antes de qualquer coisa uma tensão permanente e intrínseca aos produtos da indústria cultural, sendo que as fronteiras entre ambos é bastante fugaz. Assim a oscilação da Embrafilme entre um pólo e outro atendia não somente a critérios políticos, mas também expressava um elemento característico do próprio cinema.

Realizando uma hábil soma de elementos – democracia política, fim do autoritarismo, privatização, mercado livre – que incomodavam os setores politicamente dominantes do Cinema Brasileiro, especialmente pela sua vinculação econômica ao regime militar, o jornal demarcava as fronteiras e os limites de atuação do campo cinematográfico junto ao regime democrático. Nos diversos editoriais publicados neste período, o jornal reforçava suas posições: o cinema deveria ser assumido pela iniciativa privada e ao Estado caberia a manutenção de Escolas, na formação de mão-de-obra especializada e na memória audiovisual. Os problemas encontrados na Embrafilme deveriam sinalizar – segundo o jornal – o afastamento do Estado dos assuntos do cinema, encerrando o que denominava de “dirigismo cultural”, paternalismo e constrangimento ao mercado; desta maneira o talento do cineasta deve funcionar segundo as regras da livre concorrência.¹²

Além de expressar correntes de pensamento que se tornavam hegemônicas naquele momento – com o recolhimento no papel do Estado, por exemplo – o jornal cometia equívocos, deliberados ou não, ao procurar encerrar um debate que acompanhava o Cinema

¹⁰ Calil diz que a empresa não precisa de lucro. Folha de São Paulo, Ilustrada, p. 8, 15/mar/1986.

¹¹ Foram analisados as listas divulgadas nos Relatório Embrafilme 1987, no Relatório Embrafilme Preliminar 1986 e Relatório Concine 1988.

¹² Cinema fora do Estado, Folha de São Paulo, p.02, 26/jan/1986; Burocratas do cinema, Folha de São Paulo, p. 02, 22/02/1986, Cine Catástrofe, Folha de São Paulo, p. 02, 20/mar/1986, Maquiagem na Embrafilme, Folha de São Paulo, p.02, 25/mar/1986.

Brasileiro desde os anos 1960: o da autonomia do filme nacional e de seu autor diante da investida do Estado na área e de uma precária e incipiente industrialização realizada por meio dele. Aos produtores e cineastas cabia naquele momento a reorientação deste debate a fim de justificar a continuidade do investimento do Estado e adequá-lo ao momento vivido, de democracia política no qual os diversos atores da sociedade civil postulavam não só a construção de regras transparentes, mas também de acesso aos canais de instância decisória. Se a conquista do mercado para o filme nacional e o conseqüente tema da substituição de importações eram justificativas precárias na Nova República, cabia encontrar um outro elemento que pudesse manter o interesse do Estado. É neste instante que verificamos no discurso de muitos cineastas a presença da sociedade como instância legitimadora de sua prática e do prosseguimento dela, conferindo a ela um papel decisório e de certa maneira tornando opaca a função do Estado nesta atividade, estratégia talvez condizente com a democracia política. Insistindo na tese de que a sociedade é o mecanismo que irá julgar a viabilidade do Cinema Brasileiro, o diretor-geral da Embrafilme, Carlos Augusto Calil apontava um caminho no qual os mecanismos da sociedade civil suplantariam os do Estado, pois os filmes seriam mais bem julgados naquela instância e não por um burocrata ou técnico governamental.¹³

Sempre submetida à órbita cultural, seja vinculada ao Ministério da Educação ou como na Nova República ao Ministério da Cultura, a Embrafilme era o alicerce da luta política do Cinema Brasileiro. Tal fato delimitava o desenho das reformas no campo cinematográfico: ainda que o horizonte fosse a vinculação do cinema como atividade industrial, tentando-se ligar ao setor empresarial do Estado, o alicerce era a perspectiva cultural através da lógica do subsídio ao filme. Assim, a visão empresarial era apenas uma miragem presente no discurso do campo cinematográfico, porque a lógica recorrente era a do filme enquanto valor cultural a qual estavam acostumados desde os anos 1960, ainda que tal temática tenha sido eclipsada nos anos 1970 em virtude da expansão crescente do filme brasileiro no mercado.

¹³ Neste sentido: “a idéia é que a sociedade discuta o texto (a PNC). Chegou a hora da sociedade responder se quer ou não um cinema brasileiro forte”, João Batista de Andrade. Cineastas debatem Embrafilme na Folha. Folha de São Paulo, Ilustrada, p. 6, 12, abril, 1986. “O valor social de um filme não se mede pela sua renda de bilheteria. É papel do Estado intervir para garantir o direito de expressão de todas as correntes e tendências existentes em nossa sociedade”, Roberto Gervitz e Sérgio Toledo. A Embrafilme é um antídoto. Folha de São Paulo, p. 03, 30, mar, 1986.

A distribuição de recursos do Estado para a produção de filmes normalmente é apoiada em critérios subjetivos e com a própria classe conduzindo os negócios, tais mecanismos dificilmente tornavam-se transparentes, recaindo sobre uma lógica de balcão de negócios no qual os mais poderosos politicamente detinham o acesso às instâncias decisórias. Eram estes detalhes que incomodavam os setores liberais da sociedade que se expressavam por meio da campanha da “Folha de São Paulo”. Ao transformar-se na única possibilidade de recursos para o Cinema Brasileiro, o Estado também incorporou os conflitos presentes em sua clientela. A Nova República através da gestão de Celso Furtado, então Ministro da Cultura, procurou retirar as decisões do campo cinematográfico do alcance dos cineastas, centralizando as decisões em seu ministério. Sua reforma, realizada em 1987, indicava que a produção de filmes em ritmo industrial não era viável no Brasil e que os investimentos no setor deveriam ser a fundo perdido, privilegiando o estatuto cultural do que seria produzido.¹⁴

No dia 17 de março de 1990, o presidente Fernando Collor encaminhou ao Congresso Nacional a Medida Provisória 151 que dissolvia entidades da administração pública federal, entre elas, a Embrafilme. Naquele momento frágil politicamente, o Cinema Brasileiro não encontrou vozes para impedir o fim da empresa, pois os anos imediatamente anteriores foram caracterizados pelo esvaziamento da Embrafilme e o descrédito das políticas oficiais para o campo cinematográfico. A privatização da Embrafilme – reivindicação que era freqüente nos últimos anos tanto em setores da sociedade civil, como entre os próprios cineastas insatisfeitos com o enfraquecimento da empresa – foi substituída pela sua extinção sem que nenhum outro mecanismo compensatório fosse criado, abandonando o campo cinematográfico a sua própria sorte. Tal medida foi justificada para que a indústria do cinema no Brasil se tornasse competitiva, ignorando historicamente as

¹⁴ Celso Furtado foi Ministro da Cultura durante o período de fevereiro de 1986 a setembro de 1988. A reforma realizada em sua gestão praticamente ignorou as recomendações da “Política Nacional de Cinema”, enfraquecendo a Embrafilme e os mecanismos de apoio à produção de filmes brasileiros. Sua reforma desmembrou a Embrafilme, criando a Fundação do Cinema Brasileiro, cujo objetivo seria assegurar a viabilidade das atividades culturais como edição de livros, produção de curtas-metragens, realização de seminários, etc, função anteriormente exercida pela Diretoria de Assuntos Culturais da Embrafilme. Em diversos momentos Furtado questionou a legitimidade da empresa, justamente por sua vinculação ao regime militar.

dimensões do mercado, sua dominação pelo filme estrangeiro e uma industrialização realizada de forma incipiente.

Bibliografia

- AMÂNCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: Cinema Estatal Brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*, Niterói: EDUFF, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. SP: Annablume, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. “O campo científico”, In *Pierre Bourdieu*. SP: Coleção Grandes Cientistas Sociais, 39, org. Renato Ortiz, p. 122-155.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. SP: Companhia das Letras, 1998.
- CATANI, Afrânio Mendes. “Política Cinematográfica nos anos Collor (1990-1992): um arremedo neoliberal”, In *Revista Imagens*, 3, 1994, Editora da Unicamp, p. 98-102.
- DINIZ, Eli. *Crise, Reforma do Estado e Governabilidade*. Brasil, 1985-1995. RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- ESTEVINHO, T.A.D. “*Este Milhão é meu*”: *Estado e Cinema no Brasil (1984-1989)*. Dissertação de Mestrado, PUC/SP, 2003.
- GATTI, André Piero. *Cinema Brasileiro em Ritmo de Indústria (1969-1990)*, SP: Centro Cultural São Paulo, 1999.
- JOHNSON, Randal. *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50, 60 e 70*. SP: Paz e Terra, 1984.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- RELATÓRIO preliminar. RJ: Embrafilme, 1986.
- RELATÓRIO Embrafilme 1987. RJ: Embrafilme, Ministério da Cultura, 1987.
- RELATÓRIO Concine. RJ: Concine, 1988.
- SALLUM, Brasília. *Labirintos: dos generais à Nova República*. SP: Hucitec, 1996.
- SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. SP: Annablume, 1996.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. SP: Brasiliense, 1993.