

O Cinema em Transe: debate cultural e política cinematográfica na transição democrática (1982-1990)

Wolney Vianna Malafaia¹

Tempos de Transição, Tempos de Crise

A transição democrática atingiu profundamente o cinema brasileiro em abril de 1982, com a demissão do Diretor Geral da Embrafilme, Celso Amorim, por causa do seu envolvimento na produção e distribuição pela empresa do filme *Prá Frente Brasil*, de Roberto Farias. A história do filme se passava em 1970, ano de Copa do Mundo de futebol e de exacerbada repressão política no Brasil; a questão central era justamente essa: enquanto a maior parte da sociedade se embriagava com a seleção brasileira e com os ganhos materiais proporcionados pelo chamado *milagre econômico*, a repressão desencadeada pelo regime atingia estudantes e trabalhadores, jovens revolucionários e veteranos comunistas, inocentes ou envolvidos com a luta armada, todos eram submetidos a torturas indescritíveis, muitos eram assassinados. Programado para ser lançado justamente meses antes de uma outra Copa do Mundo de Futebol, a de 1982, o filme foi censurado e teve a sua distribuição proibida, muito embora fosse um produto da Embrafilme e contasse com o apoio dessa empresa estatal para a sua distribuição. Ao protestar contra esse arbítrio, Celso Amorim praticamente colocou o seu cargo à disposição e foi substituído por Roberto Parreira, ex-presidente da Funarte, um intelectual de grande importância dentro da área cultural estatal.

Durante a sua gestão, ainda que enfrentasse dificuldades não conhecidas pelo seu antecessor, o produtor Roberto Farias, Celso Amorim promoveu uma descentralização de financiamentos e seleção de projetos, gerando uma tímida diversificação da produção cinematográfica ainda que mantivesse a hegemonia do grupo cinemanovista à frente de grandes produções bancadas pela empresa. Além da crise financeira, que reduziu em boa parte os recursos da empresa, e da inflação alta, que desvalorizava os mesmos, a gestão de Celso

¹ Doutor em História Política e Bens Culturais pelo Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais, Cpdoc/FGV. Professor de Educação Básica do Colégio Pedro II, Campus São Cristóvão III.



Amorim esbarrou, ainda, em dois grandes obstáculos: a resistência da mídia televisiva a qualquer tentativa de se garantir ao produto nacional um percentual de exibição na mesma e a ação da censura, a qual, depois de um período de relativo relaxamento, entre os anos 1979 e 1980, retornara com força máxima, a partir de 1981, perseguindo principalmente a chamada imprensa alternativa, o teatro e o cinema brasileiros. O caso *Prá frente Brasil*, ilustra bem essa questão (SIMÕES, 1999: 223-243).

O ano de 1982 assinalaria, também, uma guinada na conjuntura política do país, com a realização de eleições para os governos estaduais em novembro e a vitória da oposição em vários estados de grande peso político e econômico como São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Paraná, dentre outros. A sociedade civil, com uma série de entidades e organizações representativas de grupos e interesses variados, se articulava fortemente e ganhara o apoio do movimento sindical em ascensão, com a realização de congressos que procuravam organizar as centrais sindicais não permitidas pela legislação trabalhista. A partir deste momento, com a posse dos novos governos estaduais em março de 1983 e contando com um Congresso Nacional onde a oposição, tendo à frente o PMDB, possuía a maioria dos parlamentares, a transição democrática se acelerava e ganhava contornos mais nítidos como um verdadeiro caminho sem volta, não obstante a série de medidas casuísticas adotadas pelos defensores do Estado autoritário, procurando retardar o máximo possível o processo de redemocratização. O período 1982-1984 foi de intenso debate político, culminando na campanha das *Diretas, Já!*, no início de 1984, que levou milhões de pessoas às ruas, clamando por eleições diretas para presidente da República e a democratização imediata do país. Esses debates e essa agitação política se reproduziam na área cultural e, particularmente, na área cinematográfica, essa mais dependente ainda do Estado em função das políticas de incentivo à produção e ocupação do mercado desenvolvidas no decorrer dos anos setenta.

Entretanto, mais do que o debate político, a produção cinematográfica nacional foi marcada pela crise econômica do período: o corte de gastos atingiu a Embrafilme, seu apoio à produção e à própria distribuição dos filmes brasileiros teve que ser contingenciado, reduzido mesmo; a inflação em alta constante fazia com que os recursos obtidos com a taxação do filme estrangeiro, recolhida diretamente dos borderôs das salas de exibição, se desvalorizassem, dado o tempo em que eram depositados e ficavam à disposição do governo para remanejamentos possíveis e inventados. Algumas produções desse momento tiveram grande importância e alcançaram bom sucesso de público como os filmes *Memórias do Cárcere* (1983), de Nelson Pereira dos Santos, e *O Beijo da Mulher Aranha* (1984), de Héctor Babenco, na realidade,

produções que já haviam sido devidamente encaminhadas e aprovadas na gestão de Celso Amorim. Esse período, no entanto, ficou mais caracterizado pelas vertentes que já se faziam presentes desde 1979: produções tidas como pornochanchadas, mas que já derivavam para um tipo de cinema pornográfico, produto típico da chamada *Boca do Lixo*, em São Paulo (RAMOS, 1987: 438-440); uma produção considerada como *pornô chique*, de Arnaldo Jabor e Walter Hugo Khouri, e uma produção mais orientada para um público jovem como *Menino do Rio* (1982) e *Garota Dourada* (1984), de Antônio Calmon, e *Beth Balanço* (1984) de Lael Rodrigues, dentre outros (RAMOS, 1987: 445-449).

A administração de Roberto Parreira representaria um novo ciclo dentro da Embrafilme, no qual a estatal não deveria operar como componente do Estado, mas, sim, como um elemento do governo, oferecendo alternativas ao uso político de seu poder estratégico e financeiro. Aos poucos surgiram conflitos com alguns produtores, principalmente quando evitava produzir filmes de teor político ou erótico. Porém, sua habilidade política era capaz de administrar as relações com as lideranças dos cineastas, anulando as lideranças corporativistas. Ao mesmo tempo, esvaziava a força da distribuidora, que, a essa época, já se encontrava em declínio diante das dificuldades que o mercado cinematográfico apresentava, principalmente com o surgimento dos primeiros filmes pornográficos, que esvaziavam o filão de filmes eróticos de sexo não explícito. A distribuidora, que já se sustentava, nos últimos anos, pela comercialização dos filmes dos Trapalhões e de filmes eróticos adquiridos no mercado paulista, como Convite ao prazer, Eros, o deus do amor, Iracema, a virgem dos lábios de mel e Amor estranho amor, perderia diversos profissionais que foram se transferindo para outras empresas. (GATTI, 2007: 110).

Por outro lado, a *Lei do Curta* (Lei 6281, de 9 de dezembro de 1975), criara uma reserva de mercado para o curta-metragem brasileiro, a qual, somada ao baixo custo da produção, favoreceu a ascensão da produção de curtas-metragens e de documentários, que, inclusive, passaram a contar com o apoio de órgãos culturais de governos estaduais, como Rio de Janeiro e São Paulo, a partir da posse dos novos governos de oposição em 1983. Com este incremento na produção de curtas-metragens e documentários, fortaleceu-se a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), fundada em 1973, a qual possuía várias seções regionais, destacando-se as do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, vindo assumir, assim, grande projeção no debate sobre a política cinematográfica e sobre os incentivos oficiais à produção e distribuição.

O clima político existente em 1984, favoreceu o debate cultural e fortaleceu a participação da sociedade civil na vida política do país. As entidades representativas do setor cinematográfico deparavam-se com uma série de questões que envolviam não só a produção e distribuição cinematográficas, especificamente, como, no geral, a própria orientação que teria a produção cultural no país com o término do regime militar e o reinício do processo democrático. Com o advento da *Nova República*, em março de 1985, esse debate se



intensificaria e, juntamente com a crise econômica, iria conferir à produção cinematográfica os parâmetros que balizariam a partir daquele momento seu desenvolvimento e sua busca de identidade.

A Nova República e a Política Nacional de Cinema

A desestruturação do arcabouço montado pelo Estado autoritário na área cultural foi tão forte que, entre o final de 1984 e meados de 1985, a Embrafilme ficou sem Diretor Geral, sendo a empresa dirigida por Carlos Augusto Calil, que exercia o cargo de Diretor do Setor de Operações Não-Comerciais na gestão Roberto Parreira. Esse abandono da parte de um Estado autoritário que se desfazia a olhos vistos não afetou o debate cultural, pelo contrário, muitos se articularam no sentido de preencher o vazio, procurando ocupar o mesmo com propostas concretas e aproveitando o momento de transição democrática que se consolidava. A *Nova República* assumia criando um Ministério da Cultura, reivindicação antiga dos setores artísticos e intelectuais, sendo nomeado para ministro o político mineiro José Aparecido de Oliveira, o qual ficou pouco tempo no cargo, substituído por Aluísio Pimenta em maio de 1985. A abertura ao diálogo e à participação de artistas e intelectuais foi concretizada; vários fóruns das diversas áreas da produção cultural foram instalados, grupos se articulavam. Em julho de 1985, diante de um grande número de artistas e intelectuais presentes no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, o ministro da Justiça, Fernando Lyra, anunciou o fim da censura no Brasil; o Conselho Superior de Censura seria extinto e, em seu lugar, seria criado o Conselho Superior de Defesa da Liberdade de Expressão (SIMÕES, 1999: 243).

Carlos Augusto Calil, que então exercia o cargo de Diretor Geral da Embrafilme na condição de *pro tempore*, foi finalmente nomeado para o mesmo em junho de 1985. A empresa passava por grandes dificuldades: desde 1980, sofrera corte de gastos e perda de receitas em função da crise econômica; a arrecadação caíra substancialmente e o setor de exibição encontrava-se em grande crise com o fechamento de salas e a defasagem técnica que prejudicava a exibição de filmes. A estratégia da Direção Geral da Embrafilme, naquele momento, foi a de preservar os compromissos assumidos, referentes aos contratos de produção e distribuição de filmes e buscar parcerias para produções futuras. Neste mesmo mês de junho, foi criada uma comissão para discutir e elaborar uma *Política Nacional de Cinema*. Esta



comissão foi dividida em duas áreas: comercial (produção, distribuição e exibição) e cultural (curta-metragistas, documentaristas, pesquisadores e cineclubistas); nela estavam presentes figuras expoentes do Cinema Novo como Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl e Leon Hirszman, que coordenou os debates e elaborou o relatório da área cultural cinematográfica.

Podemos, portanto, falar de uma sociedade civil cinematográfica, estruturada desde a segunda metade dos anos setenta, e que assumiu uma importância fundamental tanto no debate específico sobre a política cinematográfica, como também no debate cultural mais amplo. Associações de classe como a Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI) e a Associação Paulista de Cineastas (APACI); a Associação Brasileira de Documentaristas (ADB), com suas ativas seccionais de Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia; os cineclubes representados pelo Conselho Nacional de Cineclubes (reestruturado a partir de 1976) com importantes Federações nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia; técnicos e produtores independentes organizados em associações de técnicos e produtores, as quais derivarão em organizações sindicais como o Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual (1987), representando São Paulo e os estados do Sul e Centro-Oeste, além do Distrito Federal, e o Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica (1988), no Rio de Janeiro; associações de críticos de cinema e o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, criado em 1969 dentre outras. Todas se articulavam e defendiam seus interesses, promovendo fóruns de debates e reuniões, onde discutiam e deliberavam propostas para a área cinematográfica. Um bom exemplo desses fóruns são as Jornadas Nacionais de Cineclubes, realizadas anualmente desde 1974, quando da rearticulação do movimento cineclubista, na jornada nacional de Curitiba, até 1989, quando da última jornada nacional realizada em São Paulo².

Esses segmentos oferecem saídas para a crise como a montagem de um setor de distribuição alternativa, articulado a partir de duas distribuidoras independentes: a Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes (Dinafilme), criada em 1977 e vinculada ao Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), e a Cinema Distribuição Independente (CDI) criada por produtores e exibidores independentes de São Paulo. A partir de 1984, cineclubistas, curta-

² As Jornadas Nacionais de Cineclubes constituem uma fonte importante para a análise de propostas feitas pelo setor e por outros próximos aos cineclubistas como curta metragistas e documentaristas. Rearticulado o movimento cineclubista em 1974, quando da Jornada Nacional em Curitiba, onde foi elaborada a *Carta de Curitiba*, que afirmava, dentre outras propostas, a defesa do cinema nacional e o combate à censura, até a última jornada desse ciclo, realizada em 1989, em São Paulo, todos esses encontros produziram anais, com registros dos debates e das propostas formuladas divididas em setores como distribuição, exibição e produção.



metragistas, documentaristas, pesquisadores e críticos de cinema se articulam criando espaços alternativos de exibição como o Cineclube Bexiga, em São Paulo, e o Estação Botafogo, no Rio de Janeiro; em 1987, essa experiência se estende ao Rio Grande do Sul com a criação da Casa de Cinema de Porto Alegre e a Minas Gerais, com o Espaço Savassi, em Belo Horizonte. Esse circuito alternativo se consolida e é reforçado pela entrada do Serviço Social do Comércio (SESC) no setor, investindo na aquisição de curtas-metragens e documentários, formando um acervo próprio, e promovendo ciclos, seminários e cursos sobre o cinema brasileiro, em várias de suas unidades espalhadas pelo país³.

Em 1986, três fatos marcam a produção cinematográfica brasileira. Primeiramente, a adoção do *Plano Cruzado*, em 27 de fevereiro de 1986, com o congelamento de preços de bens e serviços e a reforma monetária, derrubando provisoriamente a inflação; este plano acabou por possibilitar, ainda que num curto espaço de poucos meses, investimentos maiores na produção cultural, devido justamente ao congelamento de preços de bens e serviços e à desindexação da nova moeda (cruzado) em relação ao dólar. Em segundo lugar, a publicação da *Política Nacional de Cinema*, em edição especial do Diário Oficial da União, em março do mesmo ano. Previam-se, assim, investimentos na ordem de US\$550 milhões a serem aplicados tanto na produção (onde o Estado aumentaria a sua participação), quanto na distribuição e exibição (linhas de crédito especiais para a modernização dos espaços exibidores); maior fiscalização em relação à arrecadação tributária incidente sobre filmes estrangeiros e ao cumprimento da reserva de mercado para o filme brasileiro; defesa dos interesses nacionais através da afirmação da produção cinematográfica (o “mandato social” dos cineastas brasileiros, caracterizado pela frase atribuída a Paulo Emílio Salles Gomes: “o pior filme brasileiro diz mais de nós mesmos que o melhor filme estrangeiro”⁴); atribuição de um papel secundário à iniciativa privada; divisão da Embrafilme em dois setores: um setor comercial (produtores, exibidores e distribuidores) e outro cultural (curta metragistas, documentaristas, pesquisadores, cineclubes etc.). Consolidava-se, aqui, a construção de uma política cinematográfica que contemplava, em tese, os variados setores do cinema brasileiro.

³ Acompanhando a expansão desse setor de exibição alternativo, temos o surgimento de várias publicações voltadas para o cinema brasileiro e o debate político e estético, como os jornais Cine Imaginário e Tabu, no Rio de Janeiro, a Revista Cisco, da Universidade Federal de Goiás, o jornal Imagem e Movimento, da Federação Paulista de Cineclubes, dentre outros. Destacam-se, também, a revista Filme Cultura, produzida pela Embrafilme, que também editava o *Jornal da Tela* e os *Cadernos de Crítica*, e a Revista Cinemin, da Editora Brasil-América (EBAL), a qual, criada nos anos quarenta para acompanhar a difusão do cinema hollywoodiano, em sua nova edição, nos anos oitenta, irá abrir um espaço considerável para a produção nacional.

⁴ Sobre a polêmica frase e o debate que segue à mesma, cf. Assim falava Paulo Emílio? Maria do Rosário Caetano, BRASIL DE FATO, 03.set.2012.

Em terceiro lugar, a promulgação da Lei Sarney de Incentivo à Cultura (Lei 7505, de 02 de julho de 1986), criando regras para o financiamento da produção cultural através da renúncia fiscal. Essa lei de incentivo à produção cultural, somada aos efeitos do Plano Cruzado, possibilitou, durante alguns meses, o crescimento dos investimentos na produção cinematográfica, do que se aproveitou a Direção Geral da Embrafilme, na pessoa de Carlos Augusto Calil, para transformar os investimentos obtidos via Lei Sarney numa espécie de complemento aos poucos recursos recebidos pela Embrafilme para financiar a produção. Tal estratégia, no entanto, não fugiu aos efeitos perversos do Plano Cruzado e, após as eleições de 15 de novembro daquele ano, eclodiu uma grande crise, corroborada no meio cinematográfico com a substituição de Carlos Augusto Calil por Fernando Ghignone, político paranaense, visto que o diretor geral da Embrafilme havia se indisposto com o ministro da Cultura, Celso Furtado, justamente quanto à utilização dos recursos advindos da Lei Sarney (GATTI, 2007: 60-61).

Com o fracasso do Plano Cruzado, deu-se o agravamento da crise econômica e a inflação, que parecia extinta, voltou aos seus patamares de dois dígitos mensais. Outros planos foram adotados na sucessão do Plano Cruzado, mas seus resultados foram temporários, gerando, inclusive, efeitos negativos que só foram corrigidos décadas depois. Com a crise, cresceram as pressões por uma maior liberalização da economia, menor intervenção do Estado e abertura do mercado aos produtos estrangeiros, bem como a desregulamentação de uma série de atividades econômicas e culturais. Um pouco na contramão do que vinha sendo exigido, é promulgada a Lei 7624, em 5 de novembro de 1987, a qual criava a Fundação Nacional Pró-Leitura, a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Reorganizando o setor cultural, principalmente no que dizia respeito ao incentivo à produção, o governo federal atendia em parte às demandas do setor cinematográfico expressas na *Política Nacional de Cinema*: a área cultural da Embrafilme ganhava *status* próprio, recebendo poucos 15% do orçamento destinado à área cinematográfica; os outros 85% continuariam com a Embrafilme, agora voltada exclusivamente à área comercial (produção, distribuição e exibição). Em tempos de crise, tais mudanças nada acrescentaram e, devido à necessidade de reconstruir estruturas para garantir o pleno funcionamento das recém-criadas fundações, aumentaram-se os gastos com a burocracia, desviando recursos que por muitas vezes poderiam atender às atividades-fim.

Esse período, no entanto, não é marcado somente pela crise econômica ou pelas ingerências políticas do governo federal em relação à área cinematográfica. Assistimos nesse espaço de tempo de alguns anos, algo entre 1984 e 1988, a uma guinada importante no que diz

respeito à produção cinematográfica brasileira: o eixo da produção, distribuição e exibição se consolida no estado de São Paulo; o estado do Rio de Janeiro assume uma posição secundária, distanciando-se cada vez mais do novo polo principal. Outras produções regionais se consolidam, destacando-se a produção do Rio Grande do Sul, de Minas Gerais, do Distrito Federal, da Bahia e de outros estados do Nordeste como Pernambuco e Ceará. Muito embora o setor de exibição não se recupere do fechamento de centenas de salas de cinema, ocorrido na primeira metade da década de oitenta, tal processo é estancado e, em várias cidades, ocorreu um processo de modernização, com a abertura de novas salas em espaços comerciais como shoppings centers. Esse processo foi sensível, muito embora o panorama de crise dominasse o cenário e servisse como uma cortina de fumaça à lenta mudança que então se desenrolava. A produção se diversificara e um número maior de cineastas estava colocando suas obras no mercado; muito embora ainda não pudesse concorrer em pé de igualdade com o produto estrangeiro, o filme brasileiro já ocupava boa parte das salas de cinema e alcançava um público relativo, obtendo um considerável sucesso.

*Nos anos 80, as transformações do cinema brasileiro emergiram de diferentes focos – São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro – mas o polo emblemático do novo cinema foi a produção paulista. Se é possível observar que um novo design se esboça no início da década, a partir de filmes como *Eu te amo* (Jabor, 1981), seu desenvolvimento mais orgânico e articulado numa produção diversificada se dá, para valer, em São Paulo, quando uma nova geração pratica uma cinefilia reconciliada com a tradição do “filme de mercado” sem os resíduos nacionalistas do “mercado é cultura” derivado do Cinema Novo. São realizados filmes cheios de citações nos moldes da própria produção norte-americana dos anos 80; é reformulado o diálogo com os gêneros da indústria e são descartadas as resistências aos dados de artifício e simulação implicados na linguagem do cinema, descartando-se de vez o “primado do real”, o perfil sociológico das preocupações. Alguns críticos associaram tal ênfase no “profissional para o mercado” à ideia do pós-moderno, em voga desde então, traço que, por outras vias, sinaliza o seu afastamento em face da tradição instalada pelo Cinema Novo. Diversificada em suas propostas, nem sempre restrita ao figurino desenhado acima (as diferenças são nítidas entre Suzana Amaral, Chico Botelho, Djalma Batista e Sergio Bianchi, por exemplo), a experiência paulista se empenhou no ajuste às novas condições de um Brasil onde a urbanização avança, mas o cinema se retrai, sendo precocemente atropelado pelo aguçamento da crise econômica e política do cinema brasileiro. (...). (XAVIER, 2001: 40-41).*

Advento da pós-modernidade ou ajuste do processo de modernização autoritária, desenvolvido nos anos setenta, o cinema brasileiro percorrer uma verdadeira montanha russa

nos anos oitenta, passando da euforia à depressão, retornando à euforia e mergulhando, depois, na mais profunda depressão, outra vez. Entre o final de 1987, com a saída de Fernando Ghignone, e o início de 1990, a Embrafilme teve quatro diretores gerais; ao final do governo Sarney, encontravam-se à frente da empresa Moacir de Oliveira e Marco Altberg, os quais, conjuntamente, assinaram uma série de contratos e convênios comprometendo o orçamento da estatal por vários anos à frente; uma tentativa desesperada de forçar a continuidade do projeto de cinema que fora desenvolvido nos anos setenta e ganhara fôlego com a Política Nacional de Cinema, de 1986. Todo esse esforço, no entanto, seria inútil.

Ao longo da década de 1980, as condições de produção, distribuição e exibição dos filmes havia se modificado profundamente. O grande investimento realizado por produtores norte-americanos no desenvolvimento de efeitos especiais que possibilitaram o lançamento de inúmeros filmes de ficção científica, terror ou simplesmente filmes de ação, acabou por consolidar uma nova faixa de consumo cultural, caracterizada por grandes produções, os *blockbusters*, que visavam públicos mais amplos e enfatizavam meramente o entretenimento. Por outro lado, a expansão da televisão e o surgimento do *home video* acabaram por ampliar o próprio conceito de mercado do audiovisual, não mais restrito às salas de exibição (MATTA in MELEIRO, 2010: 44-45). A área estatal não conseguiu produzir a tempo uma estratégia de ocupação desses nichos de mercado ou mesmo de concorrência com os mesmos. Muito embora a *Política Nacional de Cinema* já tivesse previsto tais questões e tivesse oferecido propostas, ainda que tímidas, para as mesmas, não havia instrumentos nem recursos que possibilitassem a aplicação prática dessas propostas. A crise econômica contribuiu ainda mais para o desgaste dessa estratégia que unira produtores e Estado em torno de uma política de incentivo à produção e ocupação do mercado; a falta de recursos somada à difusão das ideias neoliberais fortaleciam as propostas de retirada da intervenção do Estado da área de produção cultural, fim dos subsídios e das políticas de incentivo que representavam gastos considerados supérfluos; tudo isso corroborou com a vitória de Fernando Collor de Mello nas eleições presidenciais de 1989.

Diante do fim, sem happy end

Em março de 1990, logo após assumir, a presidência, Collor de Mello nomeou o cineasta Ipojuca Pontes para ministro da Cultura e este procedeu à extinção de praticamente todo o setor

cultural do governo federal. A Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro foram extintos, seus recursos, patrimônio e contenciosos foram inventariados para posterior prestação de contas, seus contratos e convênios anulados; os recursos oriundos da tributação de filmes estrangeiros e outras receitas que cabiam à Embrafilme e à Fundação do Cinema Brasileiro foram apropriados pelo Ministério da Fazenda, desaparecendo no caixa único do governo federal. O Ministério da Cultura foi extinto sendo seu lugar ocupado por uma Secretaria de Cultura vinculada diretamente ao Gabinete da Presidência da República, composta por um Conselho Nacional de Política Cultural, um Departamento de Produção Cultural e outro de Cooperação e Difusão Cultural; todos os Institutos e Fundações anteriormente existentes foram extintos e, através da Lei nº. 8029, de 12 de abril de 1990, foram criados o Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC) e o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), concentrando as atividades referentes às artes em geral, e o Instituto de Cinema, o qual, praticamente, administrava o que sobrou da área cultural cinematográfica objeto da extinta Fundação do Cinema Brasileiro (CALABRE, 2009: 107-110); quanto à produção, distribuição e exibição de filmes, ficaram restritas à ação do mercado.

(...) 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 home vídeo), que mudou radicalmente o panorama do mercado de cinema. (AMANCIO, 2007: 180-181).

Na gestão Ipojuca Pontes, de março de 1990 a março de 1991, um cineasta casado com uma atriz de cinema e teatro, Tereza Rachel, a destruição da área cinematográfica oficial foi total. No período, a produção de longas metragens nacionais praticamente desapareceu, os títulos brasileiros caíram de 25% para 10% dos vídeos disponíveis em locadoras; a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros caiu para 70 dias ao ano; os tributos cobrados sobre filmes estrangeiros foram revogados; com o fim do Concine, a normatização dos setores de distribuição e exibição de filmes foi anulada e a fiscalização extinta. No governo Itamar Franco, após um rápido contencioso judicial, promovido por empresários do setor que se consideravam prejudicados pelas medidas tomadas pelo governo Collor, foi publicado o

Decreto nº. 575, de 23 de junho de 1993, que consolidou a liquidação da empresa e transferiu seus bens e haveres para o Ministério da Cultura.

Para tentar corrigir distorções e possibilitar um relativo apoio às produções culturais, para as quais o mercado cultural não oferecia espaço, foi aprovada em 23 de dezembro de 1991, a Lei nº.8313, com o título de Programa Nacional de Incentivo à Cultura, sendo conhecido como Lei Rouanet, por conter dispositivos de renúncia fiscal para investimentos na área cultural e como uma referência ao secretário de Cultura, Sérgio Paulo Rouanet, que havia sido empossado em março de 1991, em substituição ao anterior, Ipojuca Pontes (CALABRE, 2009: 111). Esta lei acabou por se tornar uma espécie de tábua de salvação para a produção cinematográfica nacional, pois muitos produtores e cineastas se valeram dela para tentar viabilizar suas produções, já iniciadas ou à espera de financiamento; de certa forma, é essa lei que servirá como suporte à chamada “retomada” da produção cinematográfica brasileira que terá lugar a partir de 1993.

A íntima relação entre o Estado e a produção cinematográfica, no entanto, jamais seria retomada. Com o governo Collor de Mello, encerrou-se, de forma melancólica, um período de políticas de incentivo à produção, distribuição e exibição, bem como de relativa ocupação do mercado pelo filme brasileiro; encerrou-se também um período de um rico debate político e cultural, um período em que as políticas públicas que estavam sendo formuladas para a área cultural ganhavam espaço na mídia, produziam discussões acaloradas, promoviam fóruns, seminários e reuniões sem fim, marcadas por interesses variados, mas com igual empenho das várias partes envolvidas. Tudo isso consolidava uma suprema pretensão, de todos os participantes, de que discutir cinema se constituía num alicerce de grande importância para a consolidação do processo democrático; uma concepção do intelectual como intérprete da nação, observador arguto de suas carências e construtor perfeito de suas fantasias e miragens; tudo isso se desenrolava como se pairasse no ar, e invadissem as mentes e corações, a consciência de que se estava construindo um novo país.

Bibliografia

- AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *ALCEU*, v.8, n.15, p. 173-184, jul /dez, 2007.
- CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- GATTI, André Piero. *Embrafilme e o Cinema Brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007 (Cadernos de Pesquisa, v. 6).
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MALAFAIA, Wolney Vianna. *O Cinema e o Estado na Terra do Sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo*. In CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual*. 2 ed. São Paulo: Alameda, 2011, p. 333-356.
- _____. *O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984)*. In NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (orgs.). *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema*. 2ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 201-217.
- _____. *O Brasil a 24 Quadros: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. In FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Memória e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 217-250.
- MARSON, Melina Izar. *Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.
- _____. (org.). *Cinema e Mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e Economia política*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987)*. In RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 399-454.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.
- XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (Coleção Leitura).